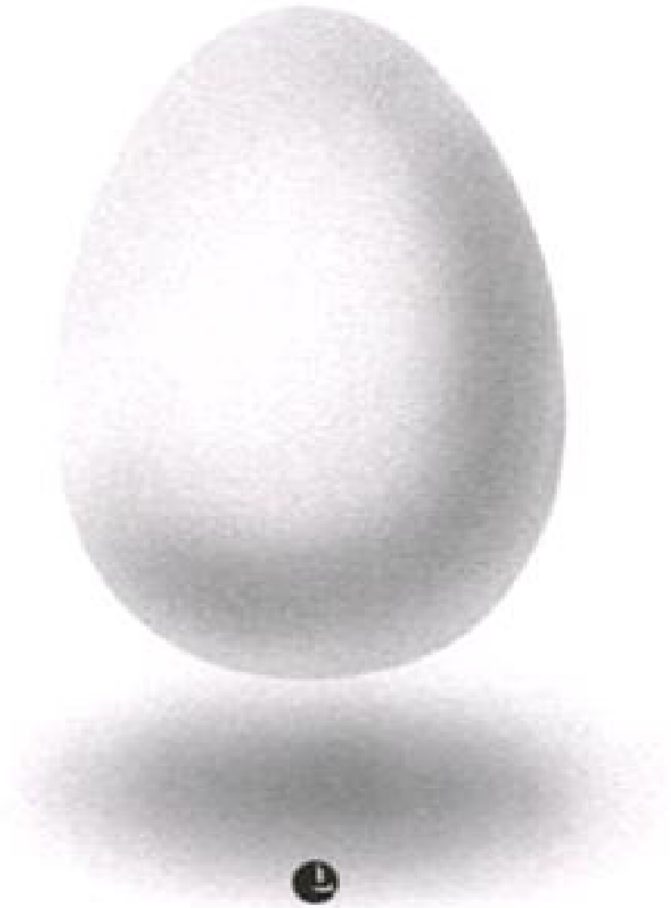
Катрин Милле

ДАЛИ и Я



ЛИМБУС ПРЕСС / САНКТ-ПЕТЕРБУРГ / МОСКВА


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Новая книга известной французской писательницы и искусствоведа Катрин Милле посвящена «великому и ужасному» Сальвадору Дали, человеку, который не только выстроил миф о самом себе, но и заставил окружающих принять этот миф. Незаурядность личности художника проявлялась в том, с какой честностью и беспощадной наблюдательностью он открывал публике потаенные грани собственной психики, а также те стороны жизни тела, о которых редко говорят вслух. Вполне понятно, что Милле, автор нашумевшей книги «Сексуальная жизнь Катрин М.», создает текст, идущий вразрез с канонами классического искусствознания. Писательница принимает вызов своего героя и, размышляя о живописном и литературном творчестве Дали, о его привычках, маниях, фантазмах, проецирует его открытия на собственную жизнь.

Если для голоса, для живой речи Сальвадора Дали характерен особый лиризм, то его тексты, напротив, потрясают своей прямотой. Описания человеческого тела, человеческой сексуальности поражают реалистичностью и зачастую трогают своей простотой. Это не могло оставить меня равнодушной и стало отправной точкой для размышлений о связи остроты зрительного восприятия с онанизмом.

Эта книга — искусствоведческое исследование, выявляющее тот скрытый отклик, который нашли работы Дали в кругу современных художников, и обнаруживающее, что это тоже не что иное, как проекция нашей морали.

Мой подход объективен, поскольку он опирается на тщательное изучение как текстов художника, так и его живописных работ. Но я признаю и неизбежную субъективность того, что я делаю, обусловленную тем, что я «вчитываю» себя в текст Дали. Я потому и оказалась втянута в эту работу, что творчество Дали интересует меня очень давно и очень лично. Я решила никак не ограничивать и не утаивать эту свою субъективную вовлеченность. Ведь именно она и является движущей силой понимания чужого творчества.

Катрин Милле

- Катрин Милле
  - Экспозиция
    -
    - Глава I. Тело Дали
    - Глава II. «Полиморфное извращение»[11]
    - Глава III. Только конкретное
    - Глава IV. Общие воспоминания
    - Глава V. Скатофилия старого современного искусства
    - Глава VI. Sex-appeal Нарцисса[26]
  - Флакон Оптерекса
    -
    - Глава I. Глаз Цейса
    - Глава II. Детальный обзор
    - Глава III. «Категорический реализм»
    - Глава IV. Касаться глазами
    - Глава V. Визуальная одержимость
    - Глава VI. Задний проход и другие варианты бегства
    - Глава VII. «Источники мастурбации»
    - Глава VIII. Одиночество
  - В бухте
    -
    - Глава I. Океаническое чувство
    - Глава II. От угрозы каннибализма
    - Глава III… к фениксологии
    - Глава IV. Scanning[103]
    - Глава V. Революция в революции
    - Глава VI. Леда, Дали
  - «Нарцисс, ты теряешь свое тело»
    -
    - Глава I. В униформе Дали
    - Глава II. Дематериализация искусства и художника
    - Глава III. Тело, подчиненное принуждению
    - Глава IV. Все о Дали
    - Глава V. Мораль
  - Список библиографических сокращений
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5

- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49

- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93

- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137

- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149

Катрин Милле
Дали и Я

Экспозиция

Эта книга является следствием четырех лет занятий Сальвадором Дали, и в частности его текстами, занятий весьма бессистемных, но ставших предметом многочисленных докладов. Прослушав один из них — на коллоквиуме, который проходил в аббатстве в Арденнах весной 2002 года[1], — Жан-Лу Шампьон предложил мне продолжить работу и написать книгу. Надо сказать, что я изрядно повеселила аудиторию, зачитывая выдержки из текстов Дали. Я также возбудила любопытство участников коллоквиума, ведь уже довольно давно, по крайней мере во Франции, ученые мужи не воспринимают Дали как предмет серьезных изысканий.

И я принялась перечитывать Дали. Поскольку именно в тот момент жизни я только что закончила работу над книгой «Сексуальная жизнь Катрин М.», то меня поразила точность наблюдений Дали, касающихся тела, его тела, отношений с другими телами, в том числе и наиболее незначительными с виду. К примеру, в «Трагическом мифе об „Анжелюсе“ Милле» — вероятно, это шедевр Дали-писателя — один из элементов, ставших спусковым механизмом навязчивой идеи, затем анализируемой, — это микрособытие: столкновение с рыбаком, возвращавшимся с моря. «Этого рыбака — я заметил еще издали и тут же почуял неизбежность столкновения с ним, по неловкому совпадению мы, невольно преградив друг другу путь, делали одни и те же жесты — словно человек и его отражение в зеркале». Представив это па-де-де, читатель улыбнется, вспомнив, как такая же оплошность случилась с ним на углу улицы. Дали в самом деле далее ссылается на этот «неудавшийся акт, который постоянно разыгрывается на городских тротуарах между индивидуумами, идущими навстречу друг другу, что приводит к столкновениям». Но, опираясь на Фрейда, он немедленно лишает этот акт его кажущейся невинности: «Речь вероятно идет… о стереотипном повторении, ставшем символом атавистической сексуальной агрессии»…

Это внимание к мельчайшим фактам сочетается с необычной честностью в вопросах секса, к чему я не могла остаться нечувствительной. Я говорю «необычной», поскольку хорошо знаю, что в этой сфере, гораздо менее чем в какой-то другой, можно быть уверенным, что говоришь всю правду, и прежде всего самому себе. Однако «Трагический миф» — это все же исследование, исследование на ста пятидесяти страницах с углублением в воспоминания детства и поведанными без прикрас

фантастическими галлюцинациями, боязнью секса и женщины. Крестьянку, изображенную Жаном-Франсуа Милле, Дали воспринял как самку жука богомола, иными словами, как вакхическую мать-пожирательницу. «Трагический миф», первое пространное сочинение Дали, написан в 1932–1935 годах, когда в Европе распространялась боязнь поглощения намного более сильная, чем та, индивидуальная, боязнь кастрации; параллельно с созданием текста формировалась теория параноидно-критического феномена. К тому же это произведение относится к первым годам совместной жизни с Галой, на которой художник женился в 1934 году. Гала его «исцелила» — слово, употребляемое самим Дали, — от страха полового акта.

Я сказала, что «Трагический миф» — это литературный шедевр Дали, следовало бы выразиться более решительно: речь идет о шедевре в прямом смысле этого слова. Существуют ли другие примеры столь глубокого иконографического исследования, в процессе которого живописный анализ не гнушается совершать экскурсы в массовую культуру, а источником вдохновения при этом служит вербализация фантазмов автора? Вербализация проводится здесь столь же откровенно, сколь систематичен анализ картины. «Кажется, я просто создал по поводу этого сюжета документ *„высшей аутентичности“* — пишет Дали в завершение текста, — позволяя тем самым (если угодно) высветить тончайшую часть его реального содержания»[2]. А именно — содержания «Анжелюса». В самом деле, читатель книги, будучи столь же честным, как и ее автор, признает, что из-за привлечения сексуальных фантазий, присущих художнику, интерпретация картины и ее чарующего воздействия на публику не становится менее полноценной.

Не побоюсь сравнить эту работу с текстом Андре Шастеля, исследовавшего эволюцию иконографического истолкования «Джоконды»[3], с той разницей, что Шастель ничего не сообщает о своем чувственном влечении к «Джоконде», о чем, вероятно, стоит пожалеть…

Понимание субъективных и зачастую глубоко скрытых связей, соединяющих нас с произведением искусства, есть наилучший путь к его объективному пониманию. Когда пускаешься в толкование собственных фантазмов, то необходимо подыскивать верные слова. Ведь только называя, мы приходим к пониманию. Здесь нельзя одно слово заменить другим. И если этот самоанализ обращен на внешний объект, этот последний подвергается столь же тщательному изучению и появляются неплохие шансы, что возникшая в итоге истина одновременно осветит и объект (произведение искусства), послуживший

пробным камнем. В «Трагическом мифе» находят проявление характерные для автора текста сексуальные запреты, однако он также разоблачает скрытое беспутное лицо художника — внешне столь благонравного Жан-Франсуа Милле. И сопряжение его сумрачной картины с противоречащим ее содержанию мифологическим жутким контекстом выглядит совершенно правдоподобно.

Дали опубликовал пролог к «Параноидно-критическому истолкованию навязчивого образа „Анжелюса“ Милле» в первом номере сюрреалистского журнала «Минотавр» («Minotaure»). Следом, в том же номере, была помещена статья Жака Лакана «Проблема стиля и параноидные формы опыта», которую нередко цитируют в работах, посвященных Дали, так как она рассматривается как дополнение к тексту художника. Известно, что психоаналитик и художник обменивались мнениями о паранойе, и ныне признано, что интуитивные прозрения Дали произвели сильное впечатление на Лакана[4]. Так, Лакан в своем тексте относит заразность, контагиозность к преимуществам паранойи, когда она облекается в символическую форму, то есть в искусство и литературу. Он ссылается на Жан-Жака Руссо, которому «можно с полной уверенностью поставить диагноз „типичная паранойя“, специфический болезненный опыт писателя породил то чарующее влияние, которое личность и стиль Руссо оказали на XVIII век»[5]. Трудно сыскать лучший аргумент в пользу демарша Дали по отношению к столь необъяснимо популярной картине Милле. А для меня это служит авторитетным стимулом, для того чтобы, отталкиваясь от отзвука, рождаемого болезнями души в нашей собственной психической жизни, взяться за исследование творчества и самой фигуры Дали, что является не менее притягательным для широкой публики.

Глава I. Тело Дали

Обращаясь к читателям, Дали для начала любезно представляет себя, описывая собственную персону с характерным вниманием к деталям. «Дневник гения» начинается так: «Я впервые воспользовался своими лакированными туфлями, которые не могу носить подолгу, так как они чудовищно жмут, для того чтобы написать то, что воспоследует ниже. Обычно я надеваю их перед самым началом выступления на публике. Они так мучительно стискивают ноги, что это до предела усиливает мои ораторские способности» (ДГ. 45). Разве читатель не чувствует себя польщенным предельной собранностью автора? Есть столько людей, рассказывающих и разъясняющих нам массу вещей, не сообщая, каким образом они в них разобрались, ставящих свою подпись под книгами, так и не обнаружив в них своего присутствия, что мы высоко оценим человека, сделавшего из собственной (телесной) персоны и материальных обстоятельств, в которых было написано то, что написано, обрамление собственных писаний.

«Тайная жизнь» начинается и заканчивается физической презентацией автора. Первые строки первой главы: «По счастью, я не принадлежу к разряду людей, которые, улыбаясь, рискуют тем самым показать всему миру застрявшие у них между зубами крошечные остатки того отталкивающего и унижающего нас растения, которое в народе именуется шпинатом» (ТЖД. 17). Нужно понимать, что это почтительное отношение к телу обеспечивает серьезность повествования и в то же время уважение читателей. Эпилог выглядит следующим образом: «Сегодня 30 июля 1941 года — тот день, в который я обещал своему английскому издателю написать внизу последнего листа этой рукописи заветное слово „Конец“. Я сижу один совершенно обнаженный в своей комнате в Хэмптон-Мэноре, штат Вирджиния. Подойдя к большому зеркалу, я могу встать лицом к лицу с Сальвадором Дали и пристально рассмотреть его — я единственный человек, который знает его по-интимному близко вот уже в течение тридцати шести лет. У моих волос по-прежнему тот прекрасный цвет эбенового дерева, которое я так люблю. У меня нет ни единой мозоли на ступнях. Мои руки, ноги и торс столь же красивы, как у того гордого подростка, каким я был. Только мой живот слегка округлился, но сие вовсе не значит, что мне это не нравится» (ТЖД. 574). Проходят годы, меняются обстоятельства, однако исходный «кадр» по-прежнему служит ориентиром: Дали возвращается к этому описанию и

комментирует его двадцать с лишним лет спустя в «Дневнике гения». Показательно, что в 1960 году он записывает, что «живот, начавший было превращаться в брюшко… стал плоским». Он ретуширует автопортрет: от «Тайной жизни» к «Дневнику гения» Дали шлифует свой образ и все более осознанно эксплуатирует миф о самом себе. Тем не менее не стоит все же отказывать в доверии герою, занятому самопрославлением, поскольку Дали, каким бы героем он ни был, относит свое похудание на счет банальной операции по удалению аппендикса…

В автобиографических текстах нет практически ни одной сцены, где Дали не уточнял бы положение своего тела или самочувствие; то, во что он одет и что у него в желудке. Нередко он указывает, в каком часу это происходит. Тело есть не только внешний аспект человека: его хозяин зависит от окружающей среды, поглощенной пищи и прожитых дней. Столь убежденный последователь Фрейда, как Дали, знает, что и сам он равно привержен своим страхам и желаниям. Текст «Мечты» как раз об этом. Это самый возвышенный, самый прекрасный и со времени его публикации в 1931 году самый полемически заостренный текст Дали сюрреалистского периода. Художник детально докладывает о том, как «легкое желание помочиться» (MPC. 42), желание явно навязчивое, препятствует размышлению о фронтальности пространства в «Острове мертвых» Бёклина. В конечном счете это размышление, после сопоставления с картиной Вермеера «Девушка, читающая письмо у открытого окна» и прерванной эрекцией, уступает сокровенной мечте мастурбатора. В соответствии с неслыханной сложности диспозицией рассказчик представляет себе процесс инициации одиннадцатилетней девочки с участием ее матери и старой проститутки, которые готовят ее к заключительной сцене, когда он ее содомирует (для успокоения педофилофобов: в последний момент бессознательное рассказчика замещает девочку на «любимую женщину»…).

В Дневниках, которые велись в 1919–1920 годах и были опубликованы под названием «Дневник юного гения» JGA), Дали отмечает политические события, комментируя их с точки зрения совсем еще юного, щедрого на эмоции человека; он рассказывает о маневрах, сознательно предпринимаемых с целью обольщения девушек; описывает солнечные лучи на рассвете и в вечерних сумерках во время гуляния на rambla[6], описывает первые опыты мастурбации. В шестнадцать лет Дали довольствуется метонимией: «Я ощутил прилив сладострастия. И отправился в туалет». Это пробуждает в нем ощущение виновности. «В чувственности я испытал сильнейшее удовольствие. Но едва оно

схлынуло, я тотчас почувствовал себя разбитым, испытывая отвращение к себе самому». Новелла «Мечты» написана в более непосредственной манере: «Одной рукой я играю с волосками тестикул». Чуть далее, под воздействием образа, не столь непристойного, как прочие (парадокс!), но навевающего чувство: «В этот миг я испытываю эрекцию, я мастурбирую, заставляя пенис ударяться о живот». Любая женщина, которой довелось видеть, как ее партнер предается подобным действиям, будет поражена тем, что воспоминание о весьма специфическом упражнении выражается в столь простых выражениях.

Но самое волнующее и осязаемое присутствие автора проявляется еще и в дрожании голоса, распознаваемом среди тысяч других. К сожалению, это можно ощутить, лишь держа перед глазами рукопись или видя ее буквальное воспроизведение. Главные свои тексты Дали пишет на французском, на фонетическом французском, и когда мы читаем их именно в этой форме, то кажется, будто мэтр диктует их вам прямо на ухо! Фредерика Жозеф-Ловери, изучавшая его рукописи и опубликовавшая несколько отрывков, взяла интервью у Мишеля Деона, который в основном и расшифровывал их: «Зачастую это были каракули без пунктуации, нескончаемые и незавершенные фразы. <…> Он (Дали) упорно писал на фонетическом французском с каталанским акцентом»[7]. «Режущий, топорный акцент»[8], — замечает Деон в другом месте. Судите сами:

> «Дельзя сказать без страха впасть в малейшее преувеличение, что любая линия скалы [и] пляжей Кадакеса, каждую из гилогических анамалий пийзажа и его света я знаю наизусть, так как в моих оденоких прагулках эти силуэты камней и свет — естытичиская структура и сущность пизажа, ево единственные бесстрастный гирои — я день за днем выплескивал все напряжение и неудовалитваренность моих жыланий и чуств»[9].
>
> *(По-русски это выглядело бы примерно так. — Прим. перев.)*

Дали пишет: poAtrine/poitrine, moAsisure/moissure, cette chosse/chose… que moi j Apelle le paisage. Одно и то же слово на странице встречается в нескольких вариантах написания (poison и poAson вместо poisson; mere и maire вместо mere), так что рождается ощущение, будто строка Дали следует интонациям его голоса. В расставляемых произвольно заглавных буквах, апострофах и удвоенных согласных мы ощущаем тот пафос,

которым Дали наделяет некоторые слова, или же его манеру ставить ударения. Это захватывает. В испано-французском коллеже в Кадакесе он явно был не самым прилежным учеником, и Феликс Фане, разрешивший вопрос о юношеском дневнике, который Дали вел на каталанском, заподозрил у автора «определенную дисграфию»[10]. Художник никогда не пытался скорректировать очень рано усвоенную манеру писать, и, пожалуй, для него акт словесного общения был прежде всего устным. Разве мы отдаем себе отчет, что когда, например, составляем текст (письмо, доклад), имея в виду конкретного адресата, то представляем себе, как мы произносим это ему вслух? Может, и Дали, подобно некоторым людям, чей мыслительный процесс разворачивается лишь как внутренняя беседа, не мог писать/говорить иначе как перед собеседниками, пусть далекими, безымянными, гипотетическими.

Глава II. «Полиморфное извращение»[11]

Рикар Мас Рейнадо заметил, что это никогда не «мешало» Дали рассказывать о сентиментальных приключениях детства и еще менее — публично обсуждать собственную сексуальность. Он приводит цитату из интервью художника, данного журналу «Плейбой» в 1976 году. Дали отвечает на вопрос о картине «Великий мастурбатор»: «Каждый раз, когда я теряю немного спермы, я убежден, что подрастратился, был расточителен. У меня всегда остается чувство вины». И словно для того, чтобы скорректировать этот публично засвеченный факт, быть может, несколько раздутый: «Прежде всего, я не так уж и бессилен»[12]. Та же декларация звучит в беседах с Аленом Боске, напечатанных в 1966 году, хотя это не сравнимо с признанием на страницах популярного журнала… Затронутые в беседах сексуальные отклонения, повторяющиеся порывы и комплексы, сквозящие в текстах Дали, в интервью (а также в беседах с Луисом Паулэлсом, Андре Парино, Аленом Боске) представлены более схематично и прямолинейно. Стоит открыть эти книги, как сразу становится ясно, кто перед тобой: это человек, который, преодолев первые запреты, имеет дело с одной-единственной женщиной («Клянусь, я занимался любовью только с Галой!» (PSD); он скорее склонен подсматривать, чем действовать непосредственно («Лично я избегаю контактов, сопровождая удовольствие вуайеризма толикой мастурбации», PSD). Дали касается проблемы полового бессилия, логически обосновывая, насколько великим людям, художникам, тиранам необходимо воздержание: «У людей, которые предпочитают доступный секс и могут без труда ему предаваться, творческая мощь существенно ослабевает… Смотрите, Леонардо да Винчи, Гитлер, Наполеон — знаковые личности для своей эпохи, — они почти все страдали бессилием» (ESD)[13]. Он говорит об этом так открыто, что нужно, пожалуй, отнести эту высшую честность на счет поспешного признания, с помощью коего пытаются свыкнуться с таким недостатком, какого страшатся больше, когда он еще не возник. Так обычно спешат с предупреждением «Я такой неловкий», перед тем как взять в руки какой-то хрупкий предмет, который и правда рискуют разбить, но который также можно переместить без ущерба.

К этому следует прибавить определенное пристрастие к скатологическим мотивам, несомненно менее ужасное, чем казалось друзьям-сюрреалистам, созерцавшим действительно «Мрачную игру» (ил. 4), где на переднем плане персонаж в запачканном нижнем белье — пристрастие, во всяком случае

разделяемое, хотя бы отчасти, всеми, кто обожает истории с пуканьем и экскрементами, то есть кучей народу[14]… Онанизм прославляется и в названии одной из наиболее известных картин Дали, написанной в 1929 году, — «Великий мастурбатор»; кроме того, это название перекочевало в стихотворение 1930 года. Насколько мне известно, мы не располагаем сходной информацией о сексуальности Матисса или Пикассо.

Готова признать, что при той особой форме анального онанизма, которую он, похоже, практиковал, Дали не вдается в детали. Письмо, адресованное им другу как раз тогда, когда создавалась «Мрачная игра», и процитированное Яном Гибсоном в его весьма полной биографии, во всяком случае, свидетельствует о том, что онанизм не составлял секрета для близких художника: «Буду польщен вашим приходом и запущу (как обычно) пальцы в пресловутую дыру, в задний проход, и никуда больше»[15]. В «Дневнике гения» также есть подобная аллюзия. Дали принимает княгиню П., муж которой обещал подарить ему «китайскую скрипку для мастурбации». Вместо этого она преподносит ему фарфорового гуся!

> «Она утверждает, что с тех пор как я перенес пресловутый обморок, вызванный вибрациями в анусе, у нее возникли опасения, что во время пересечения границы таможенники плохо воспримут ее объяснения насчет применения этого инструмента».

Было бы несправедливо утверждать, что, хотя Дали и не отрицает свой онанизм и паранойю, он пока не готов признаться в гомосексуальных наклонностях. Гибсон приводит высказывание на эту тему Рафаэля Сантоса Тореллы, критика, входившего в окружение Дали. Но ведь в этом сексуальном диапазоне каждый видит и слышит лишь то, что ему угодно. Пауэлс фиксирует такое признание Дали: «Когда Гарсиа Лорка хотел овладеть мной, я с ужасом отказался. Но с годами, старея, я ощутил, что меня чуть больше влечет к мужчинам. <…> Мне доставляет удовольствие видеть, как в мягком почти женственном теле крепнут мужские черты». И разве в «Тайной жизни» не рассеяны то там то здесь доказательства гомосексуализма? Быть может, именно потому, что этот мотив изложен в главе, представленной автором как «Детские воспоминания о том, чего не было», следует всерьез воспринимать то, что Дали сказал о приятеле по имени Бучака. «Бучака показался мне красивым, как маленькая девочка, несмотря на толстые колени и ягодицы, распиравшие слишком тесные штаны…» Дали был явно неравнодушен к ягодицам. Он помещал их в центре своих главных картин, например «Юная

девственница, удовлетворяемая рогами собственного целомудрия»; быть может, нам стоит несколько смягчить тему, особенно из-за «ягодиц, распиравших слишком тесные штаны». Дали высказывается вполне ясно: «Вне всяких сомнений, я был влюблен в него…»

Большая часть цитируемых здесь объемных текстов Дали появилась позже, чем картины, зачастую небольших размеров, что, вероятно, обусловлено технической тонкостью их исполнения. Но возможно, они возникли благодаря мысленной концентрации, их породившей, — имеются в виду «Мрачная игра», «Великий мастурбатор», Портрет Элюара, «Человек-невидимка» (1929), «Старость Вильгельма Телля» (1933), различные варианты, связанные с «Анжелюсом» Милле, где Дали демонстрирует свою эмоциональную и сексуальную жизнь, свои желания и страхи… Дали не только являлся «первым художником задниц» в истории, но он также был одним из первых среди тех, кто изобразил мастурбацию[16]; следует добавить, что такие его сюжеты, как фелляция (та, о которой мечтал Великий мастурбатор) и кастрация, так же редко встречаются в наших художественных музеях. Небольшие по размерам, интимные по содержанию и явно непосредственно автобиографичные до такой степени, что в ряде случаев они создавались почти синхронно с навеявшими их событиями, эти картины между тем имеют громадное значение в истории прежде всего сюрреализма и вообще современной живописи. В течение этого периода — в конце двадцатых годов и самом начале тридцатых, после встреч с Федерико Гарсиа Лоркой и Луисом Бунюэлем в Мадриде в 1922–1923 годах, происходят главные перевороты во взрослой жизни и в искусстве Сальвадора Дали: приезд художника в Париж, приобщение к сюрреализму, встреча с Галой, в ту пору женой Поля Элюара, разрыв с семьей. Это были «годы тощих коров», голодные годы, но вскоре удалось заключить первые контракты с галереями, наладились связи, возникла дружеская поддержка коллекционеров (что важно)[17]. Наконец, это были годы параноидно-критической деятельности, которая странным образом реально конвертировалась в картины — если исключить такие попытки, как «Человек-невидимка» и «Параноидная женщина-лошадь» (1930), — лишь во второй половине тридцатых годов. Человек, которому в 1929 году было всего двадцать пять, вначале вступил в схватку с чудовищами — фантасмагорические видения с самого детства заполонили поле его зрения, множа багровеющие львиные головы, изображения кривляющихся старцев (и те и другие из области экзофтальма), кузнечиков, муравьев… И только затем наступает черед «Метаморфоз

Нарцисса» (1936–1937); Дали пишет, что это «первая картина, ставшая результатом тотального применения параноидно-критического метода» (МРС. 60): образ юноши, присевшего на корточки, склонившись над водой, и превращающегося в руку, протягивающую яйцо, из которого родится нарцисс. Затем будет написана «Бесконечная загадка» (1938) — изображение вытянувшегося мужчины, которое одновременно является лежащей лошадью, а также бегущей борзой, но одновременно это женщина, сидящая возле лодки; все это вместе образует вазу с фруктами рядом с мандолиной, причем в контурах сидящей женщины-вазы возникает лицо. Перед тем как собрать воедино все эти двойные (и даже тройные и более образы — Дали хотел получить в живописной плоскости до тридцати изображений! МРС. 37), которые захватываются взглядом как бы в лодку, плывущую по спокойной, чуть зыбкой воде, понадобится рассмотреть каждую из этих ужасающих фигур.

Из иконического изобилия «Мрачной игры» мы ограничимся тем, что в соответствии с затронутым выше сюжетом назовем палец, указывающий на анус, гипертрофированную руку статуи и, разумеется, забрызганные грязью бриджи персонажа, возникающего на картине в правом нижнем углу, чьи ноги еще находятся на полу — на уровне того, кто пишет картину, или того, кто смотрит… На картине «Человек-невидимка», справа, ужасающая группа из трех взрослых и трех подростков сталкивает зрителя с темой оскопления (также намеченной в «Мрачной игре»). Стоит ли удивляться, что лицо отца изображено художником наименее отчетливо? Дали приходит к этому через экскурс в историю Вильгельма Телля, отца, подвергшего своего сына опасности. Произведения, в названии которых фигурирует имя швейцарского героя, явно отсылают к эпизоду, когда отец Дали, нотариус Фигераса (несмотря на все свое свободомыслие), изгоняет сына из дому и лишает его наследства — тот связал свою жизнь с разведенной женщиной, вдобавок Дали-старший заподозрил, что его сын принимает наркотики.

Глава III. Только конкретное

В этот период образы становятся столь же недвусмысленными, как и слова, потому что Дали не признает эвфемизмов. Таков его способ сохранить откровенность высказывания, характерную для его социальных истоков; уж если довелось стать первым художником, пишущим зады, первым, посвятившим текст волосам, то лучше выражаться ясно: «Следовало, было необходимо, совершенно необходимо рано или поздно затронуть вопрос о волосах… Об этом было можно говорить единственно на языке, очищенном от эвфемизмов, на естественном, чистом, очищенном от оболочки языке, это приблизительно означает, что говорить на этом наречии куда предпочтительнее, чтобы наш собственный язык не порос волосами»[18] (МРС. 59).

Все рассказанные нам истории с их персонажами, декором, аксессуарами, какими бы экстраординарными они ни казались, — это не поэтические метафоры, а сюжеты, за которыми стоят реальные личности и достоверные факты. По схожим причинам не стоит усматривать во флоре и фауне этих картин некие символы. Эти элементы не являются оболочкой, предназначенной для того, чтобы усладить чувствительность зрителя. Художник в тот момент, когда занимается живописью, сам не понимает значения своих картин: недаром в названиях многих из них использовано слово «загадка». Это вовсе «не означает, что в этих картинах отсутствует смысл… напротив, он является настолько глубоким, сложным, связным, непроизвольным, что ускользает от простого интуитивно-логического анализа» (МРС. 53).

Психоаналитики, любители и профессионалы, соблаговолите перетрясти ваш арсенал средств развенчания тайн. Если Дали стремится писать «с самыми что ни на есть имперскими амбициями в отношении точности образов, исполненных конкретной иррациональности» (МРС. 53), то именно для того мы поверили в них столь же сильно, как и он. Если в обманчивой тьме сумерек пара крестьян, собирающих урожай, превращается в похотливых смертоносных чудовищ, а художник, вместо того чтобы укротить их, чтобы они сделались туманными призраками, преобразовывает их в застывшую массу, столь же ощутимую, как внушаемый ими страх, то кто бы смог и осмелился подменить его, дабы свести этих чудищ к удобоваримым символам?!

В соответствии с новой концепцией, которую параллельно разрабатывают Дали и Лакан, паранойя — это не логическая ошибка, на которой основывается ряд бредовых рассуждений, но

«по сути дела неразделимый феномен» (MPC. 44). «Мир подвержен видоизменениям… гораздо сильнее в области восприятия, чем в его истолковании»[19], — утверждает Лакан. Исходя из конкретной природы параноидной интерпретации, Дали с обостренным вниманием относится к сюрреалистским объектам, именуемым «объектами символического действия», «объектами-стихами», «объектами, связанными с галлюцинациями». В статье, появившейся в 1931 году в сборнике «Сюрреализм на службе революции», художник дает весьма точные описания таких объектов; он и сам создает несколько поразительных примеров подобного рода (у нас еще будет случай сказать об этом), вроде «Женского бюста в ретроспективе» (1933). «Эти „бредовые объекты“ предназначены для того, чтобы их пустили в обращение, то есть для того, чтобы они, взаимодействуя, могли легко и обыденно вступать в *коллизии* (курсив мой. — КМ.) с другими объектами в жизни, в полном свете реальности» (MPC. 44).

Однако той же властью, что и эти объекты, Дали также наделяет образы, которые материализует на холсте; и они вовсе не являются ни смещениями, ни символами, замещающими реальность, ни симулякрами, которые способна разрушить толика здравого смысла, ни дурными снами, которые с первыми проблесками дня отправляются в глубины подсознания. Эти образы также способны провоцировать конфликты, что может иметь скверные последствия. Они действительно могут ранить. Вот доказательство: «Мрачная игра» пахнет, разумеется, ничуть не хуже, чем любая недавно законченная картина, написанная масляными красками, однако кое-кто из первых зрителей и вправду опасался почуять запах дерьма. Известен такой эпизод: друзья-сюрреалисты во время пребывания в Кадакесе, небольшом порту, где Дали в отрочестве проводил каникулы, начали проявлять беспокойство, и Гала решила осведомиться у их нового соратника, не предается ли он и впрямь скатологической практике, а именно копрофагии. Отчет о встрече в книге «Тайная жизнь» указывает, что Дали, из дерзости, сначала очень хотел ответить утвердительно, но при виде «вытянувшегося лица Галы, осознав ее совершенную и возвышенную честность», совладал с искушением. Быть может, поэтому он возвращается к этому инциденту лишь в 1930 году, в знаменательном тексте «Дохлый осел», Дали превозносит власть паранойи, которая «пользуется внешним миром, подчеркивая навязчивую идею. *Власть паранойи имеет смущающую особенность — она убеждает других в реальности этой идеи*» (MPC. 38 (курсив мой. — КМ.)). Дали нередко имел удовольствие подтвердить это. Неужели

параноидальное безумие заразительнее, чем благоразумие?! Это объясняет тот факт, что самый бредовый из всех этих параноиков несколько лет спустя привлечет внимание самой многочисленной публики.

Гостям, посетившим его в Кадакесе, Дали дает иной ответ в длинной поэме, названной, как и картина, «Великий мастурбатор»: «…мужчина ест дерьмо, что женщина кладет ему с любовью в рот» (МРС. 39). Заметим, что тем временем женщина, пришедшая разведать обстановку, становится той, с которой устанавливается любовная связь… Но Дали дает и еще один ответ, более теоретический, когда заговаривает о нарастании параноидно-критической активности в связи с сюрреалистическим методом, основанным на психическом автоматизме: «В своей начальной фазе сюрреализм предлагает специфические методы, позволяющие вызвать конкретно-иррациональные образы. Эти методы, основанные исключительно на пассивной, воспринимающей роли субъекта сюрреализма, постепенно уходят, уступая место новым сюрреалистическим методам систематического анализа иррационального. <…> Новые бредовые образы конкретной иррациональности стремятся „реализоваться“ физически и реально; они выходят из сферы фантазий и „виртуальных“ изображений, поддающихся психоанализу». И далее: «Против связанных со сновидениями воспоминаний, виртуальных несбыточных образов чисто перцептивных состояний, о которых можно лишь рассказывать (подчеркивает Дали), физические данные „объективной“ иррациональности, которыми уже можно ранить себя (МРС. 53). Стоит нам пораниться, у нас течет кровь». «Кровавый» — это одно из слов, входящих в лексикон Дали. Так он отдает дань «кровавым перспективам» Де Кирико. Будто об их острые углы можно ободрать кожу.

Глава IV. Общие воспоминания

В одном я не могу согласиться с Дали. Речь идет об утверждении, которое он приводит в прологе «Дневника гения»: «Эта книга докажет, что повседневная жизнь гения, его сон, пищеварение, экстаз, ногти, простуды, его кровь, его жизни и смерть в корне отличается от жизни и жизненных проявлений всех прочих представителей человечества» (ДГ. 43). Мне бы вовсе не хотелось, чтобы все как один разъезжали в «роллс-ройсах, груженных цветной капустой» (а именно так Дали в 1955 году подрулил к Сорбонне, чтобы сделать доклад), или чтобы их обхаживали виконт и виконтесса де Ноайль, еще менее — чтобы люди создавали подобные произведения. Однако помимо телесных подробностей тексты Дали рождают ощущение присутствия в повседневной жизни личности в целом вполне нормальной. Включаясь в повествование о событиях, когда Дали, что называется, выставляет себя напоказ (и, с моей точки зрения, речь здесь идет о самопреподнесении), пробравшись сквозь комичные стилистические преувеличения, мы получаем доступ к воспоминаниям, бытовым зарисовкам, наблюдениям, которые вполне доступны (или могут быть доступны) нашему пониманию. В рассказе о юности, годах учебы таких моментов немало. Мне нравится один из эпизодов, приведенных в «Тайной жизни», — тот, что связан со вступительным экзаменом в Мадридскую академию изящных искусств. Кандидат явился в столицу в сопровождении отца. Тот случайно встретился со школьным швейцаром, разговорился и понял, что главный критерий на экзамене — это размер рисунка. А у Дали рисунки были маленькими. Как и следовало ожидать, между отцом и сыном завязался бесконечный спор, зародились сомнения. Был ли рисунок таким же по размерам, как нож или как та крошка хлеба, которую держал отец, Дали не запомнил! Они горячо спорили. В конце концов, отправились в кино. На следующий день Дали стер рисунок и начал его заново. Он оказался слишком большим! Огорченный отец винил себя. Дали вновь все стер и сделал рисунок еще меньше первоначального. В итоге Дали все же приняли в академию… Разве эта хаотическая смесь стремления к совершенству, промахов, невозможности понимания не способна пробудить у любого читателя воспоминания о собственных семейных перебранках?!

Даже в «Дневнике гения», у героя которого было больше времени, чем в «Тайной жизни», для конструирования собственной личности, читатель найдет немало поводов для

самоидентификации. Дневник выстроен (в основном благодаря помощи Мишеля Деона) вокруг нескольких крупных событий, таких как резкие споры с сюрреалистами, рассказ о смерти Рене Кревеля, стремление встретиться с Фрейдом в 1938 году, текст лекции в Сорбонне… К фрагментам, которые являются достоянием истории культуры, автор добавляет замечания менее универсального характера. *Июнь 1952 года*: из сообщения Жоржа Брике Дали узнает о вывихе колена у Луизона Робе, лидера «Тур де Франс». Ноябрь-, пространно изложив свое мнение по поводу AEAR (Ассоциации революционных писателей и художников), а также поведав свои подозрения насчет того, что Поликлет был фашистом (!), Дали вдруг подкрепляет свои суждения ссылкой на то, что «говаривал Рэмю». *4 мая 1953 года*: «Гала нашла на въезде в Кадакес овчарню. Хочет купить ее и перестроить, и даже разговаривала о покупке с овчаром». *12 августа*: Дали присутствует на запуске воздушных шаров. Разумеется, я не единственная из тех, кому атмосфера «Тур де Франс» напоминает не только Робе, что само собой разумеется, но также и радиокомментатора Жоржа Брике; как множество взрослых людей, я сохраняю интерес к запуску воздушных шаров, но все это вовсе не пробуждает во мне, в отличие от Дали, мыслей о гегелевской диалектике. Любой человек, коему присуще нормальное стремление к счастью, когда-нибудь мечтал о том, чтобы приспособить нечто вроде овчарни и укрыться там от мирской суеты; тех же, кому еще не довелось посетить рыбацкие домики в Порт-Льигате, где жил и работал Дали, я заверяю, что там у них непременно возникнет живое ощущение, что они могли бы поселиться в этих местах со своим скромным скарбом.

Молодому человеку, который прибыл к Дали за советом, как преуспеть в жизни, тот объяснил: «…подобно комику Харри Лэнгдону, я вечно оказывался там, где мне появляться не следовало бы» (ДГ. 213). Художник, который вечно умудряется услужить невпопад, стремится и публику поставить в такое же положение. Читатель готовится постичь секрет, как стать исключением, а ему в результате достаются наблюдения заурядного обывателя. Как если бы он, разодевшись будто на праздник, заявился к знаменитости, а его встретили… в пижаме. Вполне возможно, что в этой книге, созданной с намерением доказать, что повседневная жизнь гения существенно отличается от жизни остального человечества, подобные детали, не понаслышке известные и простым смертным, призваны напомнить тем, кто легко поддался очарованию гения, что на самом деле это сын нотариуса из Фигераса, к которому можно было запросто зайти в гости и застать там короля Италии

Умберто (точнее, старого друга отца: тот и не предполагал, что приятель когда-нибудь сделается королем) или барселонского издателя, с которым знаком с незапамятных «героических времен» (DG).

Глава V. Скатофилия старого современного искусства

Первая книга Сальвадора Дали, которую я прочла, — «Трагический миф об „Анжелюсе“ Милле». Было это давно, и, честно говоря, я уже не припомню, при каких обстоятельствах. Может, это произошло, когда я намеревалась написать историю авангарда, что мне так и не удалось осуществить. Выбор именно такого названия среди множества написанного Дали нельзя объяснить иначе, чем юношеским произволом, в силу которого решение принимается исходя из совпадения имен, поскольку у нас пока не нашлось времени выявить логику собственных идей (а от чужих идей мы отказываемся!). Именно так, к примеру, Ален Жаке написал свои первые полотна, вдохновившись треугольниками, из которых состояла доска для игры в трик-трак[20], и позднее попавшими в рисунок упаковки хлебцев Жаке как подпись на его знаменитом «Завтраке на траве». Сам Дали не стеснялся часто напоминать о значении своего имени (Сальвадор — спаситель), истолковывая его как знак, что ему предназначено спасти живопись, а также своей фамилии (desir — желание), но здесь он слегка искажает этимологию[21]. И все-таки, может, именно пристрастие к его живописи привело меня к этому выбору? Так что я, должно быть, разделила мнение тех, чье извращенное суждение не ускользнуло от внимания мэтра:

> «Прочие… открыли во мне высшие литературные способности, превосходящие тот талант, доказательства коего я явил в своих картинах»
>
> *(из предисловия к единственному роману Дали «Скрытые лица», первоначально опубликованному в США в 1944 году).*

Я была восхищена виртуозностью анализа в «Трагическом мифе» и, как заядлая формалистка, оценила композицию книги (где первая часть демонстрирует «феномен начального бреда», и тема эта методично, цитата за цитатой, возобновляется во второй части, чтобы все этапы были проанализированы). Но даже если бы настоящая работа не опиралась бы главным образом на еще недостаточно известные тексты Дали, я не стала бы браться за дело, если бы мое мнение о его живописи не было опровергнуто: таково следствие ретроспективной выставки Дали в Центре Помпиду в 1979–1980 годах, подкрепленное выставкой Андре

Бретона, представленной в 1991 году в том же музее.

Если правомерно использовать слово «кристаллизация» для обозначения связи, которая под воздействием едва намеченного рационалистического объяснения накрепко соединяет вас с таким произведением, какое, смею добавить, «совсем не в вашем духе», то мой интерес «кристаллизовался» в 1998 году, когда я изучала тему «дерьмо в искусстве XX века». Эта работа продолжила мои размышления, начатые много лет назад, в частности в книге, посвященной Иву Кляйну (1982), прояснившей для меня то, что продвинутая современность может использовать архаизмы. Вначале я обратила внимание на религиозные и философские архаизмы: Кляйн, падкий на научно-технические изобретения, умело эксплуатировал то, что вскоре назовут медиатизацией, ведя абстрактную живопись к высшим свершениям, связанным с монохромностью, одновременно он черпал вдохновение в теориях розенкрейцеров, разыгрывал алхимика, превращавшего любую материю в золото, воображая утопию, которая привела бы к возвращению на земле рая и первозданной гармонии природы. Немало других утопистов или художников-инженеров, учеников чародея XX века, завладевших новыми технологиями, ставили перед собой ту же конечную цель: я имею в виду Такиса, или, ближе к Кляйну, Отто Пьена, или, в более рационалистичном духе, — Шеффера или Вазарели. Опередивший их Марсель Дюшан, не впадая в мечты об идеале, сочетал сайентизм и эзотеризм. Доводя утопические мечтания до довольно обскурантистской наивности, Бейс смешивал Парацельса с Рудольфом Штейнером. Даже наиболее продвинутые из тех, кто стоял у истоков «модернистского редукционизма», столь дорогого марксисту Гринбергу, черпали из вод спиритуализма: взять Малевича, чей путь пересекался с богоискателями и богостроителями, или теософа Мондриана.

В процессе этих размышлений я осознала, что если, в конечном счете, человечество неисправимо, то для прогресса мысли было бы лучше ему вляпаться в чистый навоз, а не в философскую либо мистическую кашу. По причинам менее парадоксальным, чем это могло показаться вначале, созерцание собственных экскрементов позволяет человеку проявить ироническое отношение, так сказать дистанцироваться по отношению к его актуальному состоянию, не переставая пребывать в надежде на собственное преображение в совершенное существо. Иначе говоря, у того, кто склоняется над дерьмом, меньше нарциссизма, чем у человека, который утверждает, будто работает над тем, чтобы возвысить человечество.

Пьеро Мандзони раскладывает «la merda d'artista» по

коробочкам — и реализует из антагонизма свои «бесцветности» — когда заходит речь о том, чтобы дать «материальный» ответ живописи. Жерар Гассиоровски создает серию объектов под названием «Война», где представляет себя как «раненого художника», прежде чем изготовить «Мучения» из собственных экскрементов. Эрик Дитман создает скульптуры, названные «Бронзы». Эти застывшие потоки расплавленного металла и в самом деле обретают форму в результате действия, которое определяется просто: «заставить бронзу растечься» (скульптуры эти призваны замедлить деструктивные процессы в искусстве[22] …). Никто из вышеназванных художников, которых их артистическая суть не заставила позабыть о человеческом органическом начале, не отринул житейские удовольствия; они с наслаждением вкушают пищу, и следовательно, никто из них не претендует на то, чтобы восстановить рай на земле. Напротив, они с весьма едкой иронией иллюстрируют кризис символов, из которого наша цивилизация в начале недосягаемого для них нового тысячелетия до сих пор не вышла. Но их прозорливость по крайней мере помогает нам не обманываться и глубже осознать этот кризис. Дали раньше, чем эти художники, занял подобную позицию: «А поскольку наивысшее предназначение человека на земле состоит в том, чтобы все одухотворять, то прежде и больше всего в одухотворении нуждаются экскременты. Потому я со все большим и большим негодованием отношусь ко всякого рода шуточкам… и вообще к любому зубоскальству на эту тему[23]. И напротив, поражаюсь тому, сколь мало внимания в философском и метафизическом смысле человеческий разум уделяет бесконечно важной проблеме экскрементов» (ДГ. 102–103).

Искусство и мысль Дали ярко отражают эту смесь новизны (модернизма) и архаики, характерную для XX века. Талантливый — что свойственно отнюдь не всем нашим великим современникам — молодой художник начинает с того, что забывает на время о своем таланте рисовальщика, ради того чтобы примкнуть к великим экспериментам в искусстве конца XIX — начала XX века: дивизионизму, футуризму, кубизму. В текстах двадцатых годов встречаются футуристические акценты: «Телефон, умывальник с педалью, белый холодильник с его бриллиантовым блеском эмали, биде, маленький фонограф… — аутентичные предметы, исполненные чистой поэзии» (МС. 11). «Возведенный греками Парфенон не выглядел руинами. Он был построен по плану и выглядел новеньким, без патины, как наши автомобили. Наши плечи не всегда согнуты под тяжестью тела покойного отца… (МРС. 13). „Антихудожественный манифест“ („Желтый манифест“), выпущенный вместе с критиками

Себастьяном Гашем и Луисом Монтаньей, можно было бы — если абстрагироваться от атак против пассеизма каталонской культуры — опубликовать в „Баухаусе“: „Мы *выступаем против* выстраивания стиля. Мы выступаем против декоративного искусства, которое не следует стандартизации“ (MPC. 13). Но когда в 1933 году модернист-радикал, подписавший эти декларации, попытался актуализировать стиль модерн, в то время презираемый теми, кто считал себя более современными, то это была не измена личным убеждениям, а утверждение собственного **сверхпластичного** характера», «орнаментального автоматизма», «стереотипии» (MPC. 46) (*выделено автором*). Здесь действуют те же концепции, поскольку стиль модерн есть своего рода стандартизованный натурализм. Более того, в соответствии с логикой Дали, то, что называют «эстетикой nouille»[24], неизбежно является «съедобной красотой», ее-то и восхваляет художник в противовес «конвульсивной красоте», к которой взывал Андре Бретон. А тому, что съедобно, неизбежно уготована участь экскрементов.

В последующих главах эти парадоксы, я надеюсь, найдут объяснение, но уже сейчас их следует воспринимать в более широком диалектическом контексте. С течением времени Дали, поглощавший все больше и больше научно-популярных изданий и журналов, увлекся теорией атома и бесконечности материи. Перенеся эту идею в живопись, он привлек наше внимание к «пуантилистской» технике Вермеера. Когда по другому поводу Дали выступал против абстракций Мондриана, высмеивал Джексона Поллока, он все же остро ощущал взрыв форм, рожденный жестикуляционной абстракцией. Он и сам не отказывается рисковать. Благодаря любезности Жоржа Матье, подарившего ему аркебузу, Дали изобретает «пулькизм»: технику, заключавшуюся в том, что в литографский камень выстреливают пульками с краской. Это происходит в 1956 году, за пять лет до знаменитой серии «Тиры» Ники Сент-Фаль.

В XX веке, когда блестящим научным исследованиям, несущим сенсационные плоды технологических открытий, сопутствовало разнузданное варварство, Дали примкнул к тем, кто ради высвечивания этой темы связывает ход прогресса с возвращением подавленных желаний, поскольку можно предположить, что интерес художника к бесконечности материи был формой сублимации его влечения к разложению этой материи. Он ссылается на теорию катастроф Рене Тона, и он же напоминает нам о клоаке.

«**Июль 1952. 27-е.** Сегодня утром из ряда вон

выходящая дефекация: всего две маленькие какашки, по форме напоминающие рог носорога. Столь скудный стул весьма озаботил меня. Я-то полагал, что непривычное для меня шампанское произведет слабительное действие. 29-е. Долгий, поистине очень долгий и, не будем скрывать истину, чрезвычайно мелодичный бздюм навел меня на мысль о Мишеле де Монтене. **Сентябрь 1952. 2-е.** Сегодня утром, когда я еще был в сортире, меня осенило гениальное прозрение. Кстати, стул у меня в это утро был беспрецедентно странный, жидкий и совершенно без запаха».

(ДГ)

Поскольку «Дневник» особенно изобилует панегириками в собственный адрес, сидение гения в туалетной кабинке здесь предельно идеализировано. Даже когда гения как-то в 1958 году на протяжении двадцати четырех часов одолевал понос, это не поколебало его оптимизма, понос органично влился в заключение об интенсивном дне, отмеченном выгодными сделками с нью-йоркским миллиардером. Фрейдовское соответствие между дерьмом и золотом всегда учитывается Дали.

Так же как мы с вами вряд ли сумеем воспользоваться покровительством некой виконтессы, мы неизбежно не сможем разделить с Дали возможность исторгнуть фекалии «без запаха», что служит весьма счастливым предзнаменованием. Но, как в случае с воспоминаниями о «Тур де Франс», среди нас гораздо больше, чем можно предположить, тех, кому доводилось после дефекации обернуться и посмотреть назад. И вовсе не ради того, чтобы узреть материал для волшебного предсказания, но, по крайней мере, затем, чтобы проконтролировав свое физиологическое состояние или то, что желудок опростался вполне качественным материалом, и обрести легкость на остаток дня.

Дали напрасно старается выказать презрение к Монтеню («это вечно зябнувший человек, архетип рассудочного мышления»; PSD): художнику следовало увидеть в том, что он прочел в «Опытах», пример самопознания. В цепочке тех, кто обогатил литературу интимными записями, можно припомнить Понтормо — который мог бы дать фору Дали по части паранойи, «Исповедь» Руссо (*idem*), Дневники Мишле, братьев Гонкур, или еще — ближе к нашему времени — Антонена Арто и Мишеля Лейриса, а также друга Кревеля, Пьера Гийота. Как бы там ни было, все же тех, кто привносит в упорядоченный рассказ о своей жизни деиерархизацию фактов, ставших жизненными вехами, совсем

немного. Можно лишь сожалеть, что множество так называемых «интимных» дневников, авторы которых, будучи бесспорно намного менее эгоцентричны, чем Дали, тем не менее отличаются большей стыдливостью (вспомним описанную в Дневнике Дали тетушку, которая привычно заверяла, что никогда в жизни не какала) или большим лицемерием и не осведомляют нас об обыденных ситуациях. Говоря о повседневных мелочах детства, Руссо, из совершенно риторической предосторожности, пишет: «Не знаю, нужно ли читателю знать все это, но мне самому необходимо все это высказать ему»[25]. Нужно, конечно нужно, если и у читателя есть потребность узнать об этом. Если его интересует исключительное событие, свидетелем или участником которого стал автор, его встреча с каким-либо великим человеком, то почему бы и не возникнуть у него желанию узнать, оказывает ли воздействие общественная, любовная, интеллектуальная жизнь и на прозаический остаток повседневности? Вдруг читатель останется доволен тем, что ему довелось разделить хоть это с уважаемым автором?

Глава VI. Sex-appeal Нарцисса [26]

Забота, с которой Дали относился к формированию своего публичного облика, частью которого является раскрытие кое-каких его наиболее интимных привычек, делает художника предшественником авангардистов, стремившихся распоряжаться своей жизнью как своими произведениями. Хотя в своих книгах Уорхол куда более скуп, чем Дали, на признания по поводу своей сексуальности, этих двоих не без основания сопоставляют. Дали вполне определенно доказывал свою «поп»-интуицию, когда тот, кому предстояло стать идолом, «иконой стиля», еще сидел на студенческой скамье в Технологическом институте Карнеги; также с опережением на несколько лет Дали создает рисунки для тканей[27] и попадает на страницы «Vogue» и «Harper's Bazaar». Он также обогнал Уорхола на ниве кинематографа, осознав, какая удача сниматься рядом со звездами. Дали тщательно режиссирует свои появления на публике и эксплуатирует их резонанс с тех пор, как появились новоизобретенные средства массовой информации, позволяющие воспользоваться этим. Когда Уорхол предрек свои четверть часа славы для любого, Дали уже какое-то время удавалось продержаться несколько дольше, причем не раз:

> «Трудно удерживать напряженное внимание всего мира более получаса подряд. Мне же удалось делать это в течение двадцати лет, причем день за днем. <…> В течение двадцати лет мне удавалось делать так, чтобы газеты получали по телетайпам и печатали самые невероятные новости вроде: ПАРИЖ. Дали прочитал в Сорбонне лекцию о „Кружевнице“ Вермеера и носороге. <…> НЬЮ-ЙОРК. Дали сходит на берег в Нью-Йорке в золотом космическом скафандре…»
>
> *(ДГ. 248, 251)*

И так далее. Если художник очень рано заинтересовался фотографией в качестве средства творчества, то, едва появилась возможность, он начал рассматривать фотографию и как вектор популярности. Ива Кляйна будет преследовать по пятам фотограф Гарри Шунк, а у Дали в 1941 году началось длительное сотрудничество с Филиппом Хальсманом. Можно написать целую книгу о тщательно разученных позах, об элегантности (это слово выпало из современного словаря) костюмов, об экстравагантных переодеваниях, об обширном репертуаре гримас персонажа,

который создает собственный образ перед фотографами: кроме Хальсмана это Ман Рэй, Брассаи, Катала-Рока, Эрик Шаль, Платт Линь… И не случайно один из близких к Дали людей Робер Дешарн, ставший знатоком и интерпретатором творчества Дали, был прежде всего фотографом. Как тонко заметил Давид Виласека: «В модели той субъективности, которую предлагает Дали, „я“ более не предшествует своим воплощениям, но, напротив, перформативно выстраивается посредством этих воплощений по внешним чертам и поверхностно; одним словом, эксцентрически»[28].

Мы находимся в начале эры масс-медиа, но, быть может, еще несущей бремя письма в работе по созданию образа.

«Тайная жизнь Сальвадора Дали», опубликованная сначала по-английски в 1942 году, и «Дневник гения», вышедший в 1964-м, — это весьма содержательные книги. «Трагический миф об „Анжелюсе“ Милле», напечатанный лишь в 1963 году, но написанный гораздо раньше, в первой половине тридцатых, можно рассматривать как новый жанр — автобиографическое эссе. Когда коллекционер А. Рейнольдс хотел в 1962 году опубликовать юношеские тетради Дали, тот рассердился. Он, вероятно, опасался, как бы эти страницы, которых он не пересматривал, не разрушили образ, столь заботливо отшлифованный в его литературных произведениях. Заметим, что Дали в итоге уступил, но при условии, что издание не будет коммерческим. Эти семь тетрадей, напечатанных под названием «Дневник юного гения», доказывают, что в пятнадцать лет растущий гений демонстрирует поразительно зрелую способность наблюдать за собой и другими. А его опасения были небеспочвенны: поразительно, что уже здесь заложены семена стольких навязчивых страхов, которые Дали будет культивировать впоследствии.

Все эти материалы, к коим добавляются прочие на редкость многочисленные публикации (они не носят автобиографического характера, однако и здесь Дали не может удержаться от того, чтобы не обозначить свое присутствие), вовсе не отвадили тех ненасытных, что навещали его, вооружившись блокнотом или магнитофоном. Понятно, что Дали делал на это ставку. Поведав о себе, Дали возобновляет повествование, как художник, который не в силах остановиться, без конца переписывает свою картину. Интервью выстраиваются вокруг все тех же основных тем (Гала, смерть, религия, эротизм…), и мы перечитываем все эти незначительные вариации, бытовые истории, уже поведанные в «Тайной жизни» и «Дневнике». Прежде не публиковавшиеся подробности в этих текстах и размышлениях, как правило, носят

сексуальный характер, есть там и новые детали, связанные одновременно с эпохой, с природой устного рассказа, с импульсами, исходящими от собеседников, со зрелостью интервьюируемого. Конфиденты в основном люди известные: Ален Боске (*Alain Bosquet*. Entretien avec Salvador Dali. 1966), Луис Пауэлс (*Luis Pauwels*. Les Passions selon Dali. 1968), Андре Парино (*Andre Parinaud*. Comment on devient Dali. Les aveux inavouables de Salvador Dali. 1973). Две последние книги были написаны от первого лица единственного числа, что выглядит несколько странно, поскольку стиль, впрочем достаточно отточенный, принадлежит скорее Пауэлсу, чем Дали. Мы обнаруживаем два речевых пласта, когда вникаем в комментарии Дали по поводу текста Пауэлса или, хотя и в меньшей степени, в цитаты жирным шрифтом, которыми Парино испещрил свою книгу, чтобы сохранить «неподражаемый язык» мэтра.

Но его собеседники — разве они питали надежду, что им удастся открыть за мифом истинную сущность художника? Сомнительно, чтобы они верили в это, даже когда задавали бесцеремонные вопросы. Они скорее стремились удостовериться, что в конечном итоге миф был правдой. Пауэлс в своем предисловии как раз утверждает, что Дали «не искажает реальность, он… придает ей первозданную пластичность». Предисловие Парино открывается такими строками: «Эта книга представляет собой далианский роман, и главный герой, Дали, говорит от первого лица потому, что это просто условие стиля. Дали никогда не говорит je[29], но jeux[30]». Многие авторы, быть может, не столь осмотрительные, как вышеперечисленные, подчеркивали, насколько сложно было постичь персонаж даже тогда, когда он, казалось, так охотно раскрывался. Но было бы неправильно стремиться разоблачить того, кто скрывался за внешним обликом. На Дали нужно смотреть так, как смотрят на его картины тридцатых годов. В них несколько образов, которые не помещены один за другим, наподобие театральных декораций, а тесно переплетены в одной и той же живописной плоскости.

Бессмысленно что ни день фиксировать этот феномен, мы не перестаем — в зависимости от его проявлений — наслаждаться, забавляться, поражаться или сожалеть, и все-таки самые нарциссические индивиды (некоторые из них даже превращают это в профессию — актеры, топ-модели, а если говорить о теннисистах или футболистах, то самые успешные из них) притягивают к себе пристальное внимание тех, кто едва осмеливается воспринимать их как себе подобных. В любом случае, нас удивляет, что личности, поглощенные любовью к себе и вследствие этого менее способные воспринимать любовное

чувство как нечто, что можно разделить с другим, вовсе не обескуражены той любовью, что питает к ним масса людей. Любовью, которая может породить нешуточные всплески агрессивности: так, Валери Соланис всадила две пули двадцать второго калибра в живот Энди Уорхола. «Божественного Дали» судьба хранила от подобных происшествий (а может, его уберегло более близкое знакомство со своими поклонниками), но очевидно, что его слава и обожание фанатов не имеют ничего общего с той ненавистью, на которую он был обречен у другой части публики. Превосходное владение своим искусством или любой другой дисциплиной не может служить исчерпывающим объяснением; нередко в частной жизни нарциссы женского или мужского пола не дают ни малейших доказательств каких-либо достоинств. В цитированном выше издании, отчасти напоминающем уголовное расследование, Рикар Мас Пейнадо предлагает такое объяснение: «Изучение беспредельного эгоцентризма (окружающих) помогает нам чуть лучше узнать самих себя».

Скажу больше: изучение подобного эгоцентризма помогает нам вскрыть наши собственные внутренние запреты. Приближаясь к статуе, пусть даже отчасти это памятник самому себе, мы вынуждены соизмерять высоту нашего взгляда с ее величием и пытаться отыграть у нее хотя бы частицу оспариваемого ею пространства. Если к двойственному чувству, которое мы испытываем по отношению к нарциссу, примешивается желание подражать ему, то здесь также имеет место стремление подражать его независимости. Его притягательная сила героя отчасти основана на том, что он освобождает нас от обязанностей разделенной любви, открывая королевский путь любви к самому себе. Разве Гала, не переставшая приглядывать за Дали, не являет собой примера громадной внутренней свободы? Наберемся смелости поступать так, как поступает он, вправе подумать мы. Стоит дозволить себе чуточку «пупземлизма», чтобы усмирить тягу к агрессии, которую пробуждает в нас чужой «пупземлизм» (это предотвращает действия, подобные поступку Соланис![31]). Если в окружение Дали и затесались несколько эксцентричных личностей, то не потому ли, что он сам своим отношением подтолкнул их на этот путь? Не говоря о том, что он обеспечил им благоприятную социальную среду.

От Дали не укрылось, что люди, реагируя на чей-либо внутренний запрет, раскрываются сами. Будучи воплощением нарциссизма, Дали не смог бы стать ни писателем, ни художником, которого мы знаем, если бы довольствовался одним-единственным объектом наблюдения. Можно предположить, что

он благосклонно относился к назначенным рандеву и принимал надоедливых журналистов, стремясь удовлетворить собственный вуайеризм, несомненно ему присущий, и в не меньшей степени для того, чтобы получить удовольствие, оказавшись в центре внимания. Однако не кроется ли за этим еще большее удовлетворение от потворства той и другой склонности одновременно? Дали, уверенный, что в автобиографиях запечатлен его собственный портрет, как он его себе представлял, мог из любопытства принимать штрихи, вносимые другими, и использовать это, так чтобы в итоге возник двойной портрет. По крайней мере он видел в тех, кто пришел брать у него интервью, не задающие вопросы механизмы, а людей, которых он вовлекает в беседу и порой переадресовывает им их собственные вопросы. Журналисту Жаку Шанселю, который счел, что обязан расспросить Дали о его страсти к деньгам, художник заметил, что по сути между ними есть некоторое различие: он, Дали, зарабатывает деньги, чтобы работать, в то время как Шансель зарабатывает деньги, чтобы жить[32].

Портреты, которые Сальвадор Дали набрасывает в своих книгах, всегда отличаются глубиной проникновения. (Например, портрет Пикассо поразительно правдив: Пикассо «вряд ли будет более великим, но у него будет такой же внушительный гульфик, что прежде был у автора „Фауста“… Если он улыбнется шкафу, то улыбка будет идти из его пальто» (МРС. 54)).

Первые главы романа «Скрытые лица» — это по большей части сатира: увы, вполне правдоподобная, на аристократов и буржуа кануна Второй мировой: легкомысленных, предпочитающих не задумываться о серьезных вещах, интересующихся в основном «тусовками», позволяющими закрывать глаза на опасность. Но прочел ли вообще Андре Бретон, которого в ту пору так беспокоил псевдогитлеризм Дали, его публикации в тех же сюрреалистских изданиях? В «Завоевании иррационального» Дали дает доказательства своей поразительной проницательности:

> «Наши современники, систематически оболваниваемые… воображаемым постом, эмоциональными патерналистскими голодовками и всевозможными подобными штуками, тщатся впиться зубами в маразматическую торжествующую сладость упитанной спины атавистической, нежной, милитаристской гитлеровской кормилицы из местных…»
>
> *(МРС. 53)*[33]

Среди знаменитых людей есть те, кто «контролирует» свой имидж, и те, кто его эксплуатирует. Связь между различными имиджами собственной персоны, что циркулируют в средствах массовой информации, зависит не только от нарциссизма; возможно, в той же, если не в большей мере она зависит от степени интеллектуальной зрелости. Мари-Жозе Мондзен констатирует, что в противовес тому, чего можно было ожидать от современного общества, ориентированного на распространение картинок, ему присущи «немое зачарованное приятие всего визуального, инфантильная магическая прожорливость взгляда»[34]. Это наводит на мысль о первобытных практиках или о бредовом состоянии, когда человек не способен провести различие между самим собой и собственным отражением в зеркале или фотографиями. И тогда тот, кто воображает, будто его имидж принадлежит ему, на самом деле оказывается отдан в его власть. С этой точки зрения, Дали отнюдь не был легковерным и еще менее — одураченным. Уорхол тем более не таков, — однако он с его фаталистическим подходом допускал мысль, что если бросит взгляд в зеркало, то не увидит ничего, ведь люди утверждают, что он сам является зеркалом, и отсюда логически вытекает вопрос: «Если зеркало смотрится в другое зеркало, то что оно может там видеть?»[35]. В зеркале Дали, будучи собой, несомненно, был способен увидеть, как и во всем, что представало его взору, несколько образов. Он работал с фотографами как настоящий театральный артист, надевая разные костюмы, принимая многозначительные позы, меняя выражение лица: его привычка выпучивать глаза на манер братьев Гручо и Харпо Маркс, которых он обожал, стала такой же неотъемлемой частью его образа, как и усы. Вместе с тем он, похоже, не испытывал более страха перед объективами, которые при его явлениях на публике должны были ловить кадры наугад. Он и впрямь ведет себя так, как если бы изначально воспринимал себя многоликим существом, одной из характеристик которого является раздвоение. Дали в своих текстах нередко говорит о себе в третьем лице, а в своем романе он умудрился дать отсылку к «далианской максиме». Это не только признак мании величия, но и доказательство того, что «я» прекрасно интегрируется в понятие «он», обозначающее его в устах других. Но будто этого недостаточно, Дали в романе внезапно вмешивается в повествование, присоединяясь к своим персонажам и обращаясь к кому-либо из них: «Однако я вижу вас, Соланж де Кледа, вы стоите на коленях, в вашей комнате, вы одна…» Такое обращение имеет место на странице, где речь идет о том факте, что «Соланж де Кледа в глазах психиатра представляет совершенно особенный

случай. <…> она что ни день переживает новое раздвоение личности…»!

В 1966 году в серии, названной «Открытое письмо», Дали публикует открытое письмо… Сальвадору Дали. Обмен письмами между Дали-«анархистом» или «сюрреалистом» и «Дали Avidadollars» («Жадным до долларов»), который выдает себя за «excelentissime» (великолепнейшего) или за «bien-aime» (любимого), хотя ему и случается опровергать это, является искусной уловкой, предпринятой для того, чтобы прокомментировать различные мнения относительно Дали, иначе говоря — способом ответить на адресованные ему или его двойнику выпады, воспринять и подретушировать свой публичный образ. Ведь надо же как-то сосуществовать с тем другим «я», которое общество навязывает тебе как сиамского близнеца, особенно если вы являетесь человеком публичным. В небольшом тексте «Борхес и я» Борхес отлично отразил эту ситуацию: «По почте пришли известия о Борхесе, я вижу, что ему предлагают кафедру в университете, вижу его имя в биографическом словаре. Мне нравятся песочные часы, воздушные шары, типографии восемнадцатого века… тот, другой, разделяет мои пристрастия, но не без услужливости, которая превращает это в актерские атрибуты»[36]. В конце «Открытого письма к Сальвадору Дали» мы также оказываемся в некотором недоумении: нам сложно распознать, какой из Дали к какому обращается. Как бы то ни было, один из них тот, кто по-прежнему допускает фонетические ошибки (как в записанных Аленом Боске беседах, которые были изданы незадолго до «Открытого письма»), и он же — тот, кто резко обличает писательский труд: «обреченный на уплату дани трафаретам и сюрреалистским шаблонам»? Однако — поприветствуем риторическую уловку — «плебейское словцо „подонок“ ни разу не срывается с уст и с пера Дали». Но какого Дали? Коварный маневр. Тем, кто попался на уловку Дали, или тем, кто его предал, — отвечают несколько Дали. Но кто в таком случае тот, в которого они, как им кажется, целились? Где он? Весьма возможно, что он, скорее всего, у них в голове. Еще один Дали! Еще один среди всех прочих…

Флакон Оптерекса

Если задаться вопросом, с каким Дали имеют дело те, кто критикует Дали, то окажется, что данный вопрос равным образом обращен и к тем, кто его любит. Возможно, что любовь к Дали состоит именно в том, чтобы принимать (безоговорочно) это многоликое многосоставное существо, иначе говоря, чудовище. «Чудовище»… Северо Сарду, большой знаток искусства барокко, прекрасно уточнил значение этого слова применительно к театру Кальдерона: «Оно предполагает не соединение звероподобных черт, или гротеск, но лишенное логики слияние биологической особи с другой особью, двух лиц. Особь — especе — происходит от латинского spicere, то есть смотреть, видеть, а также оно имеет значение: внешняя красота — возможное, но довольно противоречивое сочетание»[37]. Так, Дали, которого на одной фотографии можно видеть в майке и цилиндре, на другой — истинным денди, позирует перед объективом, дружески подхватив под руку рыбака из Порт-Льигата, эта «особь» составлена следующим образом: смокинг, техасская рубашка, твидовые брюки и каталанские сандалии и, если не ошибаюсь, за левым ухом, соцветие жасмина, так вот, этот великолепный Дали и есть в трактовке Кальдерона и Сарду чудовище. И все же, как можно одновременно быть светским человеком в вечернем костюме, ковбоем, джентльменом-фермером и каталанским крестьянином? Глядя на это сотканное из странностей существо, наблюдатель с трудом понимает логику столь нелепого наряда. По крайней мере, можно вывести следующее заключение: тот, кто наделен множеством лиц, обладает несколькими парами глаз, одновременно устремленных в разные стороны.

Предположим, что Гала оказалась первой, наделенной даром приспособиться к «чудовищу», как можно понять по прочтении невероятно бесстыдного текста — главы из бесед с Парино, названной «Как любить Галу»: «Каждый раз Гала занимается любовью со всеми когда-либо существовавшими Дали». В этой ремарке меня интересует не то, что позволяет нам вообразить непристойные сцены, когда многоликий любовник множит ситуации и позы, чтобы вновь разбудить желание партнерши; меня занимает мысль о том, что множественный Дали сочетается с той, что предстает на различных картинах. Речь не о том, что Гала, казалось бы, предается любви с несколькими мужчинами через посредство одного-единственного, важно то, что этот мужчина может совокупляться лишь вовлекая в этот процесс все образы, рождавшиеся на протяжении его жизни, — начиная с

колокольни в Фигерасе, которую он созерцал подростком во время мастурбаций! — и эти образы соответствуют различным этапам его жизни, а также различным существам, в которые он воплощался. «Наслаждение плоти, — провозгласил он, — не может совершаться иначе, как через сотворение особого измерения, некой разновидности стереоскопического феномена, воображаемой голограммы, столь же реальной, как сама реальность. <…> Мне необходимы те внезапно явившиеся мне в прошлом образы, из которых соткана ткань всей моей жизни» (CDD). Для объяснения этого ощущения обычно используют сравнение с фасеточным зрением мухи. Подобно состоящему из фасеток глазу мухи, Дали как существо из плоти улавливает импульсы множества образов, соответствующих проявлению различных граней его личности.

Глава I. Глаз Цейса

Усы у Дали наметились лишь к 1939 году — до этого только брови очерчивали на его лице две идеальные черные арки; известно, что Дали в ту пору чернил брови; к тому же он уже тогда умело обставлял свое появление на сцене. Например, именно в том году, недовольный тем, что дирекция универмага «Бонуит-Теллер» в Нью-Йорке, не предупредив художника, внесла изменения в оформление витрины, выполненное Дали по их заказу, он учинил скандал. Дали опрокинул ванну и разбил витрину, рискуя при этом ранить прохожих и пораниться самому, когда он выскакивал сквозь разбитое стекло. На сделанном в том же году снимке он, полностью одетый, в накинутом поверх костюма черном пеньюаре, лежит именно в ванне, к счастью, пустой. Он делает вид, что поглощен рисованием. Изображение явно должно внушить нам, будто вдохновение не ждет и если художник настолько погружен в работу, ему не может помешать ничто — ни довольно неловкая поза, ни присутствие фотографа, о котором следует забыть… Чистая безликая обстановка напоминает ванную комнату в гостиничном номере. Предметов немного: губка на подставке, два чистых полотенца, перекинутых через перекладину, коврик, чуть сдвинутый, когда художник ступил на него, забираясь в ванну. В этом едва заметном следе беспорядка я вижу доказательство простодушия, с которым тогда подходили к жанру репортажа; мне кажется, что в наши дни фотограф-профессионал решил бы, что коврик следует постелить ровно. Как бы там ни было, когда я открыла журнал[38] с этим снимком, мне бросилась в глаза не эта деталь и даже не рисунок, над которым якобы работал Дали: мое внимание привлек флакон «Оптрекса», стоящий в углу на бортике ванны. Я прикинула: флакон на снимке был примерно в сантиметр высотой. Стало быть, необходимо острое зрение, чтобы тотчас опознать форму флакона и наклейку с названием лекарства. Я задалась вопросом, что в данном случае означает острота зрения.

Начало ответа находится в тексте Дали, опубликованном в 1935 году в журнале «Минотавр», — «Неевклидовская психология одной фотографии» (МРС. 52). Он называет это «любопытствующее внимание». Дали объясняет, что нужно уметь «отклонять взгляд от гипнотизирующего центра изображения». Предлагая читателю вглядеться в фотографию — банальную и одновременно странную: три персонажа стоят перед дверью дома, две гордо приосанившиеся женщины и сзади них мужчина в тени, как призрак, — внимание Дали привлекла совсем незначительная

деталь — маленькая катушка без ниток в левом нижнем углу снимка. Следовательно, этот мертвенно-бледный выброшенный хлам «…настойчиво, во весь голос» требует интерпретации и речь идет о «сумасшедшем предмете». «Любопытствующее внимание» это удел тех, чей взгляд не попадает в сеть мира сего, функционирующего согласно своим законам, в том числе и законам, установленным Евклидом, действие которых усиливается, когда наш мир кадрируется фотообъективом. Острый взгляд — взгляд, что пронизывает изображение мира, такого, каким он стремится предстать перед нашими глазами, каким он навязывает себя нам. Конечно, у меня были основания узнать флакончик «Оптрекса»: эти капли для промывания глаз и снятия усталости часто прописывали мне при болезненном коньюнктивите, который лишал меня излюбленного способа восприятия мира и становился временной помехой моим занятиям. Но разве флакон привлек мое внимание не потому, что я инстинктивно отказалась довериться чересчур искусственной сцене, предложенной Дали и фотографом?

Преимущество голого, без ресниц глаза Цейса (цейсовские фотоаппараты пользуются заслуженно высокой репутацией) — «неуязвимость для красноты коньюнктивита» (MPC. 4). Дали пишет это в 1927 году в эссе «Фотография, чистое творение духа». То, что художник отдает предпочтение визуальному восприятию, могло бы показаться очевидным, но чтобы оценить специфику творчества Дали, вспомним о том, что его современник Марсель Дюшан выказывал некоторое недоверие к тому, что связано с «ретинальной» живописью, с изображением на сетчатке глаза, правда при этом он весьма удалился от картины — в сферу перспективы и оптических иллюзий. Дали не менее рассудочен, чем Дюшан, с той разницей, что у него умозрение подчиняется зеркально отраженному.

Вкратце обрисуем, как это началось. Ребенком он открывает для себя современную живопись через импрессионизм, в русле которого работал Рамон Пичот, друг семьи Дали. «Эта школа на всю жизнь произвела на меня ярчайшее впечатление» (ТЖД). Он зачарован «живописными мазками, наложенными, казалось бы, в беспорядке… и вдруг они волшебным образом выстраивались, стоило взглянуть на картину с верного расстояния, <…> вдруг возникал уходящий в глубину пейзаж, освещенный солнцем, или чье-то лицо» (CDD). Он добавляет: «…у меня просто глаза выкатывались из орбит». Они так и продолжали выкатываться. Жан-Луи Гаймен, автор одного из лучших посвященных Дали исследований, сообщает, что на имеющей важное значение картине «Petites cendres» выпученный, налитый кровью глаз

представляет собой автопортрет[39]. С течением времени Дали все чаще позирует перед фотообъективом, широко раскрывая глаза, обозначая тем самым, что он фиксирует образ фотографа, пока тот фиксирует его самого.

Всю свою жизнь Дали оставался верен этой концепции, почерпнутой из импрессионизма; в 1979 году он создает еще один, пуантилистский вариант «Анжелюса»[40] Милле. Предшественником своего метода он провозглашает Вермеера. В то время как мы восхищаемся гладко прописанными сценками голландского художника, Дали развеивает наше заблуждение: для параноидно-критической копии «Кружевницы», которую он пишет в 1954 году, характерен квазидивизионизм (пуантилизм), усиленный сравнительно грубой выделки холстом, загрунтованным Вермеером, — выбор, который имитирует Дали. Он постоянно повторяет, что Вермеер — современник Антона Левенгука, изобретателя микроскопа. Дали волнует все, что открывает оптика в области стереоскопии и голографии, и он попытался применить эти открытия в нескольких произведениях семидесятых годов.

Абсолютный приоритет глаза в более узком аспекте проявляется в фотографической модели, в которой следовало бы приравнять систематизм к объективности. Эта модель навязчиво мелькает в текстах конца двадцатых годов, в большинстве своем отталкивающихся от собственно фотографии или от документальных фильмов: кроме тех, из которых уже приводились цитаты, это «Фотосвидетельство» (1929) и шесть статей, объединенных общим названием «Документы», которые печатались в «Publicitat» на протяжении 1929 года, то есть периода, когда Дали примыкает к сюрреализму. Здесь он некоторым образом возвращается к формуле Леонардо да Винчи. Если живопись является *cosa mentale*, то, возможно, потому, что «умение смотреть есть средство изобретать» (МРС. 4). А фотография как раз и помогает нам смотреть. «Сам по себе факт фотографического перенесения уже означает тотальное изобретение: фиксацию неизданной реальности» (МРС. 20). По возвращении в Кадакес после пребывания в Париже, пробудившем воспоминания детства и всплывающие образы, Дали решает взяться за то, что впоследствии будет названо «Мрачная игра»: «Я целиком погрузился в чудный мир моих детских фантазий и в конце концов решил запечатлеть их на полотне в точности такими, какими видел; столь же мощными, в том же порядке. А расположу я их по наитию, не обдумывая заранее композицию, пусть рука работает сама, автоматически, пусть ее ведет чувство» (ТЖД. 184). Стоит вспомнить, что представляет собой эта картина

(замаранное нижнее белье, залитые кровью ягодицы, пристыженное выражение лица…), и если здесь «не примешивается личная склонность», то можно определить, насколько автор удалился от самых тревожных детских страхов. Живописная объективность, с помощью которой художник воплощает свои фантазии, вероятно, стоит нескольких лет психоанализа. Быть может, нейтрализующая точность кисти воздействует не хуже, чем вербальные излияния на кушетке психоаналитика. В исследовании Гаймена показано, что теория объективации берет начало в глубинных слоях общения с Гарсиа Лоркой в двадцатые годы.

Друзья поклонялись культу «святой объективности» и выработали целый свод символических значений, главным из которых было пронзенное стрелами, но бестрепетное, величественно застывшее тело (точка опоры грациозно смещена) святого Себастьяна (кстати, покровителя Кадакеса). Святого Себастьяна пронзают стрелы, но они не поражают его: это фиксирующий механизм, проявляющий не больше эмоций, чем фотоаппарат. Гарсиа Лорка в своей «Оде Дали» (1925) восхваляет эстетику сдержанности: «Сегодня художники в своих белых мастерских / срезают стерильный цвет квадратных корней»[41]; в стихотворении 1927 года «Sant Sebastia», которое Дали посвятил Гарсиа Лорке, читаем: «Чем дольше я смотрел в его лицо /св. Себастьяна/, тем более оно казалось странным. Мне чудилось, я знал его всегда, и утренний стерильный свет высвечивал мельчайшие детали, с той ясной чистотой, умерившей волненье» (MPC. 1). И вот еще: «В верхней части гелиометра находилась лупа святого Себастьяна. <…> Я приник глазом к лупе, произвел арифметическую и одновременно интуитивную настройку. В каждой капле воды — номер. В каждой капле крови — геометрия». Святая Лючия, чье имя означает «свет» или «путь света», та, что поднесла глаза свои Богородице на блюде, также входит в агиографический список Дали и Лорки. В свой пантеон они внесли и Джорджо Де Кирико за бесподобное распределение форм и пространства, — напомним, Дали именовал это «кровавыми перспективами Де Кирико» (MPC. 9).

В последующие годы, выводя логические следствия из этого идеала, Дали выдвигает определение живописи как «„фотографии“, сделанной вручную, в цвете конкретной иррациональности» (MPC. 49). Возможно, в этом определении есть отзвук фразы Рене Кревеля, который еще в 1924 году именно в связи с Де Кирико писал:

«Тема искусства более не актуальна. Речь идет о

фотографии, самой определенной и точной, самой объективной фотографии внутреннего пейзажа»[42].

Определение живописи как «фотографии, сделанной вручную», относится к 1933–1934 годам. В то время страсть к импрессионистской, затем фотографической объективности сменяется у Дали параноидно-критическим методом. Не будет лишним повторить, что последний отличается от сюрреалистического автоматизма своей приверженностью к зримому. Гаймен пишет: «Именно благодаря взгляду, а не мечтам и не произволу автоматизма, Дали сумел противостоять силам подсознания, проявлявшимся с 1927 года». Этим же он поясняет эволюцию молодого художника: «Именно взгляд позволяет Дали сохранить и трансформировать его эстетику объективности в параноидную эстетику. <…> Блуждающий глаз объектива возвращается в свою орбиту, при этом самовольно нарушая порядок мироздания». Он его разлагает и перекраивает на собственный лад. «Предел автоматической фиксации, — замечает Гаймен, — это глаз, который кроит и обрезает кадр, глаз-скальпель».

Глава II. Детальный обзор

Не буду останавливаться на доводящем до безумия некоторых, в том числе и меня, чувстве, которое посещает нас перед некоторыми картинами Дали, когда приходится признать очевидное: невозможно постичь до конца всех деталей — либо вопреки, либо благодаря тому совершенству (художник при необходимости пользовался лупой), с которым они выписаны. Это одно из основных ощущений, которые возникают у поклонников творчества Дали. Луису Ромеро в его книге удалось совершить весьма удачное погружение в живопись Дали, в частности в картину «Галлюциногенный тореадор» (1969–1970). Так как я приняла решение опираться в основном на тексты, то ограничусь здесь упоминанием о стихах, написанных одновременно со статьями, посвященными фотографии, где собраны очень мелкие, даже крохотные элементы (одно стихотворение, впрочем, так и называется — «Поэма крошечных вещей»), В некоторых стихотворениях, так же как и в картинах, навязчиво повторяются мелкие детали, вроде муравьев или «ресниц». В «Рыбе, преследуемой виноградом» (1928) острый глаз зрителя может различить две стороны травинки: «У самых тонких травинок одна сторона освещена, а другая — затенена, точно так, как у планет» (MPC. 16). В стихотворении «Перо» (1929) художник дает определение: «Перо на самом деле не ПЕРО, а совсем маленькая ТРАВИНКА, изображающая морского конька». Как и полагается, точность доходит до степени галлюцинации, причем жестокой, как, например, в тексте о картине «Моя подруга и пляж» (1927): «Однажды утром я написал эмалевой краской новорожденного и положил сушиться на теннисный корт. Через два дня я обнаружил, что картина испещрена муравьями и колышется в анестезирующем и бесшумном ритме морских ежей. Однако я сразу же понял, что этот младенец не что иное, как розовая грудь моей подруги, грудь, неистово поедаемая металлической блестящей толщей граммофона. Но это была уже не ее грудь, но мелкие кусочки папиросной бумаги, нервно собравшиеся вокруг намагниченного топаза в кольце моей невесты» (MPC. 7).

В 1927 году биоморфизм — фрагменты органической жизни, рассеянные в пустынных пейзажах, — все еще отдалял живопись от иллюзионистского реализма, который позднее станет ее характерной особенностью, но Дали, однако, хвалится, что рыбак из Кадакеса находит, что написанное море лучше, чем реальный пейзаж, «потому что на картине можно пересчитать волны» (MPC. 1). Художник страстно желал сравниться в скрупулезности с

Вермеером. Аналогичное требование предъявляется к текстам. В романе «Скрытые лица» Дали задается целью «описать физические объятия» своих персонажей «с объективностью энтомолога»[43]. Если честно, он лучше описывает ожидание объятия, чем само объятие, при этом ожидание становится ключевой темой книги. Но, как и само ожидание, временной интервал часто соответствует пространственному интервалу, который автор согласен отменить, а размещение и положение тел в пространстве всегда строго зафиксированы. Эта расстановка тел требует того, чтобы среда, в том числе и акустическая среда, была бы также полностью воспринята читателем и представшая воображению картина дополнялась бы звуками, недоступными зрению. Судите сами. Анжервиль любит Соланж, которая многие годы отказывает ему. В результате хаоса, вызванного войной, оба вынуждены жить под одной крышей, ни разу не прикоснувшись друг к другу. Наконец: «Он приблизился к Соланж и опустил голову на ее грудь, напоминающую розовый гранат. Они застыли неподвижно, не произнося ни слова, в то время как пламя керосиновой лампы на искривившемся и наполовину сгоревшем фитиле мерцало все слабее и слабее. Перед ними по стене струилась вода, похожая на липкий след от гигантской ночной улитки. Из кухни доносился шум сливания помоев из лохани и звон тарелок, складываемых на металлическую решетку». Но придется еще подождать, пока Анжервиль наконец не добьется своей цели на обеденном столе, «на столе воздержания, за которым они в течение двух лет за каждой трапезой проглатывали свое желание». На преодоление пространства в ширину стола, то есть расстояния, примерно соответствующего загадочному промежутку между крестьянином и крестьянкой из «Анжелюса» Милле, ушло два года. Два других персонажа романа, «навязчивые светлые силуэты», показаны издалека, они удалились от всего остального и находятся в той же тревожной неподвижности, что и оба персонажа знаменитой картины Милле «Анжелюс». И наконец, в последней главе они играют в шахматы, «такие спокойные, близкие, сидящие друг против друга, слегка склонив головы над доской, точно так, как персонажи „Анжелюса“ Милле».

У главного героя, графа де Грансая, настолько острое зрение, что иногда, как и художник, специализирующийся на параноидно-критическом методе, он видит двойные образы. Слушая рассказ о политической демонстрации на улицах Парижа, он «видит» нечто настолько «похожее на кинематографический монтаж», что находящиеся в гостиной люди «образуют нечто вроде заднего плана». Во время ужина при свечах он предается

«оптической инквизиции», обнаружив в потемневшем столовом серебре на обеденном столе анаморфозу каждого сотрапезника. Внимание переключается с одной детали на другую, и в этом скольжении рождаются ассоциации.

> «Юный, совершенно обнаженный, отчеканенный рукой мастера из потемневшего серебра, силен удерживал одну из ветвей старинного канделябра, создавая впечатление, что он управляет светом, падающим на округлости плотных грудей Соланж Кледа, вырисовывавшихся в декольте. Ее кожа была такой тонкой и белой, что Грансай, глядя на нее, деликатно погрузил ложечку в гладкую поверхность творога…»

Повествование ведет рассказчик; кажется, что он попеременно пользуется то микроскопом, то биноклем — постепенно перемещая эти приборы по поверхности предметов и тел. В начале романа мы попадаем к графу: «Лучшей комнатой в замке Ламотт была спальня графа: оттуда, если встать в определенном месте, открывался уникальный вид. Это место было четко ограничено четырьмя крупными ромбами, размещенными в виде прямоугольника на поверхности, выложенной белой и черной плитками, по углам которой, строго симметрично, располагались четыре когтя, слегка сжатые легким столиком в стиле Людовика XVI, вышедшем из мастерской Жакоба. Именно за этим столиком сидел граф де Грансай, созерцая сквозь двери, распахнутые на огромный балкон эпохи Регентства, долину Крё де Либрё, освещенную заходящим солнцем. <…> Одно только нарушало многолетнюю гармонию этого пейзажа: на площади примерно в триста квадратных метров деревья были вырублены, и эта пустота неприятно разрывала пластичную, мягкую и гармоничную линию обширного дубового леса».

Доказательством ранней интеллектуальной зрелости Дали: той, что позволяет взрослому человеку никогда полностью не изгонять из себя ребенка, которым он когда-то был, служит то, что почти все навязчивые идеи появились у него очень рано. Это можно проследить начиная с дневника, который он вел в отрочестве, с первых статей, опубликованных в студенческих газетах, стихов конца двадцатых годов — причем порой в текстах образы возникают раньше, чем в живописи. Кузнечики и вызываемый ими панический ужас присутствуют во всем творчестве мастера, прежде всего в картине «Великий мастурбатор», с одной стороны, и в «Трагическом мифе об „Анжелюсе“ Милле» — с другой, а потому неудивительно, что все

это мы обнаруживаем в тетради, куда Дали вносил записи в течение 1920 года. Возвращение знакомых деталей в новом варианте создает впечатление, будто, натыкаясь на них, мы как бы вторгаемся в бессознательное Дали. Например, памятуя о необычной, совсем небольшой картине «Портрет Галы с двумя бараньими отбивными, находящимися в равновесии на плече» (1933), мы поражаемся, прочитав все в той же тетради 1920 года описание, кстати, очень удачное с литературной точки зрения, трапезы в деревне, где «вино течет рекой, а отбивные летают над головами…»

В картине «Моя подруга и пляж», о которой уже упоминалось, вновь встречаем мотивы гниения, муравьев, морских ежей, женскую грудь, современный аппарат… Здесь также идет речь «о деликатных надрезах скальпелем на изогнутом зрачке»: навязчивая идея, связанная с глазом и угрожающим ему повреждением, — одна из постоянно возвращающихся тем. Эти навязчивые идеи присутствуют как в картинах, так и в автобиографических записях, которые закрепляют пережитое. Дали часто рассказывал о том, как во время детских игр он находил трупы мелких животных, кишевшие личинками. В это легко поверить. Образ «розовой груди подруги» также перекликается со сценами из «Дневника юного гения» и «Тайной жизни», где воспоминания о прогулках по берегу моря с девушкой перемешаны с первыми сексуальными волнениями и с безобидными садистскими опытами. Это также выглядит вполне правдоподобно. Картина «Моя подруга и пляж» дает возможность увидеть, как задолго до появления теорий и за десять лет до реального проникновения в живопись возникает механизм разветвляющихся образов: новорожденный, похожий на морского ежа, превращающийся в женскую грудь, которая на самом деле не что иное, как комок измятой бумаги. Очень рано Дали создал целый набор визуальных впечатлений и от картины к картине, от текста к тексту не прекращал их исследовать. Дали — мастер повторной переработки отходов, хотя этот термин войдет в широкий обиход гораздо позднее. На протяжении всей своей жизни он возвращался к одним и тем же наблюдениям, одним и тем же сценам и житейским историям, обогащая их и добавляя новые комментарии. На его сетчатке глаза ребенка отпечатались образы бездонной глубины.

Глава III. «Категорический реализм»

Ни дна, ни края. Проникая в комнату так же, как к графу де Грансай, взгляд прежде всего определяет удобное место и наводит фокус на ножки столика в стиле Людовика XVI, перед тем как обратить взор на отдаленную перспективу, простирающуюся за окном. Видение это очень кинематографично. Глаз-камера перемещается и последовательно определяет расстояние до ближних и дальних предметов. Речь здесь идет не о фильме вообще, но о документальной съемке. С апреля по июнь 1929 года Дали посвятил документальному жанру не менее шести статей, напечатанных в «La Publicitat». Статьи представляют собой репортажи о том, что он видел и слышал в Париже, здесь отсутствует иерархический принцип отбора фактов: метеорологические записи, различные случаи, выхваченные из газет, цена картины Миро, рецепт коктейля… Также здесь рассказывается о фильме, в котором используется «максимально замедленная съемка, допустимая в то время: 20 000 кадров в секунду» (МРС. 32)[44]. Эта скорость съемки дает возможность рассмотреть план в малейших деталях. И сделать систематическую панораму. «Документальное кино не отражает буквально так называемые вещи объективного мира» (МРС. 30), — замечает Дали. Впрочем, он проводит параллель с сюрреалистскими текстами, которые «описывают с аналогичной пунктуальностью <…> свободное РЕАЛЬНОЕ функционирование мысли». Самые резкие переходы соответствуют скольжению глаза-камеры от одного крупного плана к другому, что требует от читателя-зрителя приспособления его внутреннего видения в связи с изменением отношений между предметами для того, чтобы понять, о чем идет речь. Пример: «Имеется пять крошек печенья, расположенных так, как показано на иллюстрации[45]. Справа от крошек находится черная бездна шириной примерно в две пяди. По другую сторону этой бездны „имеется“ стол, подвешенный на тонком и длинном дымке. На этом столе расположены: номер 86, чашка, маленькая ложечка, четыре кончика пальцев. Отметив это, мы видим, что крошки печенья меняют место и формируют новую группу (иллюстрация 2) <…> Вдруг очень быстро происходит следующее: семь рук преследуют друг друга, три перчатки одеваются на три руки, две руки взмывают над стулом, одна — над столом на три метра» (МРС. 34). Как можно судить, объективное описание не мешает этим прыжкам[46]… Сознание читателя, априори не имеющее цейсовской камеры, не удивляется спешному уходу клиентов,

покидающих столики кафе.

Дали задает вопрос: почему романист, претендующий на реализм, «никогда не пишет о таких простых вещах, как те, которые следуют далее? Колебания во время определенного разговора, вызванные сменой расстояния между каблуком туфли персонажа и каким-либо предметом, например губкой; спичка, валяющаяся на полу в дальнем углу комнаты, никак не связанная с персонажем…» (МРС. 30). Дали-писатель применяет на практике этот экстремальный реализм, например в «Молодом человеке» (1929):

> «Губка, которая упоминалась выше, теперь на расстояние 1,35 метра удалена от каблука персонажа и находится перед красивым гноящимся ртом, ПОЛНЫМ НЕБОЛЬШИХ ГНИЮЩИХ ЯЗВ). Но вдруг персонаж переменил позу и отодвинул ногу назад; тогда расстояние между губкой и каблуком стало 1,40 метра; затем персонаж опять почти незаметно изменил позу, и расстояние методу губкой и каблуком упомянутого персонажа стало 1,38 метра…»
>
> *(МРС. 27)*

И так целую страницу (и до 80 тысяч километров расстояния!). Это могло бы показаться скучным для читателя, если бы не travelling[47], благодаря которому читателя ждет награда в виде «великолепной головы девушки; кожа на голове разорвана и свешивается лохмотьями…» Экстремистский реализм сменяется параноидно-критическим методом, взятым на вооружение сюрреалистами. Художник, специализирующийся на двойных образах, как это ни парадоксально, предпринимая попытку изложить реальное письменно, редко прибегает к метафорам. Поэтому ему, конечно, далеко до поэзии Франсиса Понжа («Предвзятость вещей»), однако его манера поставить себя перед лицом мира тем не менее служит предвестником поэзии, осуждающей «любое оценочное суждение в отношении Мира или Природы»; автор позднее осознает, что воображение основано на простом наблюдении: «красота» природы заключена в его воображении, это способ вытащить человека из его тесной внутренней клетки и пр. Даже в самой абсурдности (фрейдизм, автоматическое письмо, садизм и т. д.) можно сделать некоторые открытия. Пристальное изучение предметов позволяет открыть гораздо больше[48].

Дали неоднократно обращался к кинематографу, но здесь порой возникали кое-какие осложнения: пример тому его

сотрудничество с Бунюэлем, который ему дал карт бланш в фильме «Андалузский пес», но сделал значительные оговорки, когда они приступили к «Золотому веку»[49]; его декорации для «Дома доктора Эдвардса» Альфреда Хичкока; некоторые из которых были превращены техниками Голливуда в уменьшенный макет, но в конце концов отвергнуты. Сценарий эпизода с кошмарами для фильма «Лунный прилив» («Moontide»), в котором должен был играть Жан Габен, был забракован студией «Fox», настолько эпизод вышел жутким! Были незавершенные проекты для «Marx Brothers», для Диснея, сценарий «Бабау», который так никогда и не был реализован, да и кинематографическая версия «*Чудесного приключения Кружевницы и Носорога*», задуманная с Робером Дешарном, осталась незавершенной. Как заметил о «Кружевнице» Джеймс Бигвуд, «мягкость, которую предполагает фильм — чередующиеся наплывы, двойная экспозиция и т. д».[50], — могла бы особенно удачно послужить параноидно-критическому методу. То, что влияние кино весьма заметно в прозе Дали, служит для него слабым утешением. Роман «Скрытые лица» в некоторых эпизодах является почти раскадровкой. Возьмем первые страницы эпилога. Речь идет о крупном плане: «кулак, сжимающийся все сильнее в решимости и гневе, этот кулак принадлежит персонажу, сидящему к нам спиной в огромном кресле, и это единственное, что мы можем видеть». Звуковой фон — фрагменты из «Валькирии», «Парсифаля», «Тристана и Изольды». Напряжение нарастает. Кулак с силой ударяет по подлокотнику кресла, на руке проступает кровь, при этом персонаж произносит ниспровергающий монолог против «гнусного дракона христианства». Музыка становится «пронзительной». Изменение плана: внимание переключается на ноги персонажа, который разувается, засовывает указательный палец между пальцами ступни и, поднеся его к носу, находит запах противным и устремляется в ванную, чтобы погрузить босые ноги в воду. «Закончив эту операцию», персонаж возвращается на прежнее место, и тогда зритель видит его лицо: «Он, наконец, возвращается в большую комнату, которую только что покинул, снова усаживается в свое кресло. И мы видим, что это Адольф Гитлер».

Затем «камера» отъезжает, и перед нами открывается вся декорация. «Теперь стало ясно, что кресло окружено ценнейшими шедеврами мирового искусства. „Обручение мадонны“ Рафаэля из миланского музея, „Мадонна в гроте“ Леонардо…» Кадры картин сменяются фантастической сценой. «Знакомые призраки» начинают заполнять комнату: Дюрер, старый Ницше, Людвиг Второй Баварский… Видение становится эпическим с появлением

«процессии прусских генералов». И затем слышится голос, который обращается к Гитлеру: «Что же вы делаете с телом? С телом немецкого народа?» В этот момент черные завесы скрывают Гитлера; ноги его заморожены и не имеют запаха… Книга писалась в 1943 году, а это значит, что вдобавок к таланту романиста или «сценариста» художник, воплощавший видения, оказывается еще и прорицателем. При прочтении текста эти образы смешиваются с картинами самоубийства Гитлера в бункере, которое произойдет двумя годами позже.

«Скрытые лица» принадлежат к тем романам, которые, подобно произведениям Андре Мальро или Хемингуэя, пропитаны влиянием кинематографа. Это проявляется и в развертывании какой-либо сцены, например в только что виденной нами экспозиции панорамного вида, или в такой детали, как жест главного героя. В фильме «В порту» Элиа Казана Марлон Брандо делает жест, вошедший в историю кино. Во время лирической сцены с Эвой Мари Сент он подбирает перчатку, которую та обронила, и машинально играет с ней, глядя на собеседницу и продолжая диалог. Такой жест, нарушающий естественное течение сцены, кажется типичным для методов «Actor's Studio». Вот как Дали, не посещавший актерских курсов, видит сцену любовных терзаний. «В кадре» Грансай и Соланж Кледа, его возлюбленная, которую он предпочитает держать на расстоянии. Грансай находится на балконе и, показывая Соланж лес, раскинувшийся перед ними, провоцирует ее, утверждая, что куда больше ценит свои владения, чем «пять лет флирта». Он бросает эту реплику, «тем временем пытаясь вытащить мох, застрявший между камнями стены и балюстрадой. Наконец ему удается оторвать пучок мха вместе с остатками цемента, заполнявшего щель между камнями». Не правда ли, именно кинематограф подготовил наше восприятие к этому несовпадению между звуком (диалог) и изображением?

Камера либо прочесывает площадку, где распределены более или менее фиксированные предметы, либо, наглухо прикрепленная к своему штативу, снимает все, что дефилирует перед объективом. Противопоставление движения неподвижности камеры является лишь механическим, этика тут ни при чем. Тот же самый принцип управляет обоими приемами: речь идет о том, чтобы записать все абсолютно объективно, не занимаясь отбором, не отделяя главное от второстепенного. Вот механизм, который придумал Дали, «чтобы покончить с современным отвратительным кинематографическим ритмом, этой условной и скучной риторикой движущейся камеры. Как можно хоть на секунду поверить в самую банальную мелодраму, если камера

следует за убийцей даже в туалет, где он смывает кровь со своих рук?» (Не требует особых доказательств всегдашняя забота Дали о правдоподобии, а следовательно, о реализме, который сам он квалифицирует как «категорический»…) «Вот почему Сальвадор Дали, даже не начав снимать свой фильм, печется о том, чтобы закрепить камеру на месте гвоздями, как это сделали с Иисусом Христом — на кресте. Тем хуже, если действие выйдет из кадра! Встревоженная, раздраженная, взволнованная, восторженная или даже скучающая публика будет ждать возвращения действия в поле кинокамеры». Эту идею, изложенную в «Моих кинематографических секретах»[51] — текст опубликован в 1954 году, — десять лет спустя подхватит Энди Уорхол, установив неподвижно камеру напротив дивана из Factory[52]. Он начнет снимать без разбору все, что происходит перед объективом. Так что Дали не только предвосхитил приемы киноандеграунда, в частности неподвижную камеру, но и великолепно предусмотрел последствия: скуку, вызванную впечатлением от растянутого времени, несмотря на то что время является реальным…

Уорхол снимал людей по сценариям, которые напоминают психодрамы, он также снимал то, как люди едят, занимаются любовью, спят. Первое следствие этого подхода заключается скорее в том, что жизнь разбивается на временные промежутки, не связанные с их значением, чем в контрасте между выражением мыслей и чувств, которыми движимы персонажи, и конкретным выражением этого впечатления, прозаическими элементами, поставленными на один уровень. Дали использует этот эффект и злоупотребляет им. Его стиль может впасть в гиперболический лиризм, каждый параграф непременно увенчивается каким-либо рассуждением из тех, что скорее оценили бы рыбаки из Порт-Льигата, от которого Дали никогда по-настоящему не удалялся, чем тонкие ценители поэзии. Конечно, прозаические замечания относятся чаще к органической жизни, призывающей человека к порядку, диктуемому его уделом. Измерим разрыв, например, между хвалой, которую Бретон возносит любимой женщине: «Волосы моей жены огненного цвета <…> / Ягодицы моей жены из песчаника и асбеста / Моя жена с ягодицами весны / С завитком гладиолуса в вагине…»[53], и энтузиазмом Дали, который только что встретил Галу и тешится тем, что «в комнате будет находиться живая женщина — с грудями, волосами, деснами» (ТЖД). В то время как первый описывает тело через минеральные, растительные и животные метафоры, второй использует фантазм и сексуальную тоску (ассимиляция полового акта с пожиранием) через воспоминание, которое невозможно воплотить лучше.

Даже в любовных сценах Дали весьма далек от романтических планов сюрреализма. Он неоднократно заявлял, что является «антисентиментальным». В это легко поверить, когда читаешь рассказ о первом поцелуе с Галой. Начинается все с предупреждения: «Я еще никогда не предавался любви» (ТЖД. 359). Дали продолжает: «Я поцеловал ее губы, приоткрывшиеся навстречу мне. Никогда в жизни я еще так не целовался с такой глубокой проникновенностью и не представлял, что подобное может быть… Этот первый поцелуй, в котором наши зубы столкнулись и сплелись наши языки, лишь обострил наш аппетит, с которым мы стали потом отгрызать друг от друга кусочки и объедаться ими без всякой меры…

Я оттянул голову Галы за волосы и истерично велел ей: — Немедленно скажите мне, что вы хотите, чтобы я с вами сделал. Ну, скажите же мне, тихо, глядя в глаза, самыми безжалостными словами, самыми непристойными, пусть даже будет стыдно нам обоим!» (ТЖД. 362).

Дали вынужден повторить много раз свою просьбу: «Что-вы-хо-ти-те, что-бы-я-сде-лал-с-ва-ми? Наконец Гала отвечает: — Сделайте так, чтобы я сдохла!»

В эротическом контексте глагол «сдохнуть» имеет очень грубое значение. Но на этой стадии чтения оно перекликается с другим значением этого слова, потому что на нескольких предыдущих страницах новоявленный любовник описывает прогулку по обрыву над морем и одолевавшее его искушение сбросить подругу вниз на скалы! В своей заботе о правдоподобности автор не избавляет нас от ужасного ощущения двойственности, которая может таиться в любви. Будучи законченным фрейдистом, он знает, что в ответ на жестокую жажду обладания может возникнуть нестерпимое желание разрушения. Здесь и речи нет об идеализации, даже в первые моменты любовной связи. Так же как неподвижная камера фиксирует и отсутствие действия, и его движение, рассказ отмечает эмоции и порыв, затем отрицает их, но не затрагивая состояние души — так хочется сказать.

Исходя из различных психологических данных, сцена романа подсказывает аналогичный переход от любви к попытке убийства. На этот раз именно Соланж отвечает на провокацию Грансая громким смехом. Граф тотчас устремляется к ней, едва не задушив Соланж, прижимает ее голову к подушке, задев десну «массивным золотым перстнем». С учетом склонности рассказчика-документалиста к систематизации, это абсолютно конкретное уточнение, отнесенное к драматическому моменту, заслуживает внимания не больше, чем звук, раздавшийся, когда

Соланж «лениво» протягивает ноги в постели Грансая: «ее колени хрустнули, как побеги виноградной лозы в горящем камине». Телесные устремления изредка омрачают мелкие неполадки в работе этого самого тела. Другая героиня романа Дали Бетка отваживается войти в гримерную трех братьев-акробатов. Ожидается довольно горячая сцена, акробаты прикладывают массу усилий, чтобы закрыть дверь, однако вишневая косточка, застрявшая под дверью, мешает им сделать это. А мы при этом озабочены состоянием Бетки, которая объелась вишен (косточка выпала из ее носового платка) и ощущает в этот момент «легкий приступ желудочной колики».

Глава IV. Касаться глазами

Когда человеческое существо, миновавшее возраст приучения к ночному горшку, продолжает проявлять интерес к его содержимому, то способствует ли этот интерес развитию у него скопических импульсов? Не развивает ли визуальное изучение того, что возвращается в состояние недифференцированного вещества, способность различать самые ничтожные детали, самые тонкие нюансы? Такой вопрос может возникнуть, а личность Дали создает для этого прекрасные предпосылки. Если проявление любопытства в отношении того, что все или почти все отбрасывают или скрывают, ведет к нарушению табу, не столь строгого, но все же табу, то нарушение является минимальным, если речь идет всего лишь о взгляде, а не касании. Гораздо легче удовлетворить такую склонность, касаясь глазами, а не руками. Во время пребывания в Европе, которое было далеко не столь приятным, потому что в Испании началась гражданская война, а Дали в то время переживал приступ ипохондрии, всякий раз в туалете он «скрупулезно исследовал свои испражнения, озадаченный большой соплей, налипшей на белой плитке стены» (ТЖД). Сопля была почти более противная, чем экскременты, и можно поверить, что она отвлекала его внимание! «Сперва я притворялся, что не замечаю ее, глядел в сторону, но она все больше притягивала мое внимание. Эта сопля решительно была эксгибиционисткой. Она висела на плитке как-то кокетливо, если можно так выразиться, и не увидеть ее было невозможно. Впрочем, это была чистая сопля, дивного серо-жемчужного цвета, с зеленоватым оттенком, более темная посредине. Она увенчивалась острием и торчала на стене, как бы требуя чьего-то вмешательства. Прошло шесть дней, и я больше не мог сопротивляться своей навязчивой идее. На седьмой день я перешел к действиям». Продолжение ужасно: Дали до крови поранил палец, отрывая соплю; он подумал, что заразился столбняком, и представил себе, что ему ампутируют руку; гражданская война отступила на задний план, и тут он вдруг сообразил, что то, что он принял за соплю, «было лишь каплей засохшего клея, вероятно упавшей во время кладки майолики». Запомним эту историю о том, как в течение долгого времени Дали не решался тронуть то, что он счел соплей, и внимательно изучал все ее формальные и цветовые особенности.

Детское воспоминание о гниющем морском еже вызывает те же импульсы. Сальвадор обнаруживает в глубине курятника дохлого ежа, кишащего червями. С этим ежом он играл всего

несколько дней назад. «Несмотря на отвращение, я приблизился еще, очарованный этим гнусным шаром. Нужно было рассмотреть его поближе» (ТЖД). Появляется желание дотронуться до него, которое мальчик удовлетворяет, сначала издалека, перевернув ежа костылем, найденным на мансарде, Дали сделал заключение по поводу этого костыля, что «благоприобретенный фетиш стал символом смерти». Урок этого рассказа, как и предыдущего: не возникает ли риск заражения при непосредственном контакте, если вы оказываетесь рядом со смертью? А «Трагический миф об „Анжелюсе“ Милле» — не говорит ли он о более тесном контакте, о совокуплении, когда самец оказывается обречен быть съеденным самкой? Не способствует ли боязнь контакта развитию чисто визуального подхода в качестве более надежного и удовлетворительного замещения?

В тексте манифеста «Дохлый осел» (1930, 0.38) Дали задает вопрос: «Мы не знаем, не прячется ли за тремя великими симулякрами — кал, кровь и гниение — *желанная* „земля сокровищ“». При ближайшем внимательном рассмотрении оказывается, что именно человеческие испражнения таят в себе больше всего сокровищ. Известно, что Дали верил в фрейдистский эквивалент золота и дерьма. Он не может без восторга пройти мимо светской дамы с ее украшениями, считая, что она покрыта испражнениями. Дали выводит и другое соответствие, которое касается живописных и фекальных веществ: «После рождения дофина были собраны перед придворными королевства экскременты наследника французского престола и были вызваны самые знаменитые художники, дабы они получили вдохновение от палитры королевского кала. Весь двор облекся в одежды цвета какашек наследника престола… Впрочем, палитра экскрементов переходит от серого к зеленому и от охровых оттенков к коричневому — взгляните на картины Шардена» (CDD). В апреле 1930 года, в период тревог по поводу здоровья Галы, финансовых проблем и запрета для Дали появляться в Кадакесе (отец практически изгнал его из родительского дома, прибегнув к помощи жандармов!), пара проводила лето в Террамолинос, близ Малаги. Вечерние прогулки вдоль пляжей стали для них одним из развлечений, однако соблюдалось условие: «…не раздавливать великолепные экскременты, которые рыбаки оставляют в виде маленьких провоцирующих кучек. <… > Я с интересом смотрел, — продолжает Дали, — как выходили из белых крепких ягодиц эти экскременты, скручивающиеся в совершенные спирали» (CDD). Фекалии представляются сокровищем, украшенным драгоценными камнями: «Кучки рыбаков были чистыми, инкрустированными сверху ягодами

непереваренного мускатного винограда, такого же свежего, как и до съедения» (ТЖД).

Нельзя безнаказанно смотреть на всё это диво! Человек, у которого преобладают визуальные ощущения — пока не будем говорить о вуайеризме, — это поневоле тот, кто боится потерять зрение. Способность видеть много, слишком много предметов могла быть наказана — человек мог ослепнуть. Я говорю здесь о крайнем следствии чувства, которое испытывает всякий, у кого зрение достигло высшего развития. Все, что его взгляд схватывает простым рефлексивным обзором окружающей среды, ставит такого человека в условия, когда его можно принять за шпиона. Если он будет свидетельствовать о том, что видел, его заподозрят в злоумышленных намерениях. Способность все видеть в большей степени, чем физическое воздействие, сродни той сверхвласти, которую приписывают тиранам. А то еще посчитают, что чрезмерное внимание, обращенное на все подряд, связано с душевной болезнью, с сумасшествием при котором больной хватается за разные предметы, не имея возможности сортировать их, устанавливать их иерархию. Но Дали, хотя он и хвастает, что является «полиморфным извращенцем», вовсе не тиран. И когда он опровергает, что он сумасшедший, разумеется, ему следует верить. Он поступает так, как поступают в случаях, когда дар превышает привычные мерки, нормально приемлемые обществом, а человек не желает быть исключенным из социума: он компенсирует этот дар фантазмом о нанесении себе увечий. Дали заявляет Пауэлсу: «После моего манифеста, содержавшего выпады против слепых, я долго боялся за свое зрение. Меня преследовала мысль, что можно нечаянно закапать в глаза разъедающие капли… Когда у меня начался конъюнктивит, я был просто одержим мыслью о грозящей опасности и по сто раз перечитывал этикетку перед тем, как воспользоваться пипеткой». Речь шла о том, чтобы не перепутать флакон «Оптрекса» с другим лекарством! На обложке итальянского издания «Тайной жизни» (1949) изображено окровавленное лицо автора с темной повязкой на одном глазу. Портрет (1956), сделанный Хальсманом, повторяет эту идею, но на сей раз к повязке прикреплено украшение в виде глаза с картины Дали. В знаменитом и невыносимом образе из «Андалузского пса», где глаз порезан лезвием бритвы, тревога доведена до предела. Парино относит эту аллюзию к садистскому действию: «Мне показалось, что я утратил зрение после того, как ударил слепого». Такая злая выходка великолепно объясняет страх того, кто совершил этот поступок, но также можно попытаться объяснить подобный страх и иррациональной причиной. Видеть все — значит присвоить себе

привилегию Бога, а Бог может наказать обидчика и поставить его на место обиженного.

Тем не менее существует разница между всесильным взглядом Господа и взглядом его служителя, пусть и великолепно натренированного. Бог видит все, потому что он возвышается над всеми, в то время как простой смертный видит все благодаря своему присутствию в этом мире. Человеческий глаз, от которого ничего не ускользает, который воспринимает родинку одновременно с созерцанием всего тела, плотно приникает к поверхности видимого мира точно так, как слепой водит пальцами, читая по Брайлю, или как любовник своим телом, словно теплым одеянием, накрывает тело любимого человека. Бог видит с высоты, в то время как взгляд человека необоримо увязает в чувственном мире. В истории искусства издавна подчеркивалось соучастие зрения и осязания, либо, если затронуть моральный аспект, то уместно говорить о замене оптического свойства осязательным. В предисловии к экспозиции, посвященной этой теме, Жерар Симон поясняет, что арабский ученый Ибн аль-Хайтам первым определил, что свет, отраженный от предмета, становится элементом визуального восприятия, и он же признал в дополнение к полученному в глубине глаза отпечатку ту роль, которую играют опыт и воспоминания, записанные всеми остальными нашими чувствами, начиная с осязания. Мы признаем визуально шероховатую поверхность в силу осязательной ассоциации тонкой нерегулярности ее освещения, вспоминая то, как мы касались этой поверхности. Симон добавляет, что Чимабуэ или Джотто, основатели традиции, создающей иллюзию глубины, придававшие значение качеству воспроизведения плоти, возможно, были знакомы с трактатом Ибн аль-Хайтама, имевшим широкое распространение на Западе во второй половине XII века[54].

Перед тем как стать продолжателем — скромным продолжателем — традиций живописи Возрождения, Дали создал во время своего первого сюрреалистического периода значительные работы с использованием коллажа из раздавленных ракушек, пробковой коры и песка на манер Андре Масона: все это прежде, чем установилась его собственная манера со знаменитыми мягкими формами. Напомним, что Дали связывает «дивизионизм» «Кружевницы» с тем, что Вермеер использовал грубо-тканый холст. В беседах с Пауэлсом Дали сообщил, что опишет свою страсть к Гале, «начав от крошечной точки женского тела — родинки. Родинка расположена на мочке ее левого уха, до которой ее пальцы непрестанно с наслаждением дотрагиваются». «Родинка — это отправная точка методичного исследования, —

сказал он Парино, — проводимого с тщательностью физика и археолога… Я мог бы составить карту ее тела». Дали делился своими откровениями, очевидно, преодолев страх, записанный за много лет до этого в Дневнике: «Именно благодаря боязни коснуться лица Галы, я в конце концов научусь рисовать!»

Глава V. Визуальная одержимость

Маленький Сальвадор очень рано ощутил нежную привязанность к видимому миру Он обнаруживает микроскопическое насекомое, спрятавшееся в листьях дерева в саду, и обращается в бегство; в чаще леса, сквозь которую пробирается изображенный на загадочной картинке охотник, ему мерещится больше кроликов, чем их там нарисовано. Более того, он развивает в себе «странную способность видеть сквозь стены». На самом деле, сосредоточивая внимание на отдельных частях пейзажа, который виден из окна классной комнаты, он обнаруживает «власть мечтателя, пробуждающуюся с невероятной силой» (CDD). Или еще, он самостоятельно открывает знаменитый метод Леонардо да Винчи, советовавшего разглядывать покрытые пятнами стены: «Склонившись к парте, я внимательно рассматривал стены, краска на которых пошла трещинами, и они образовывали аллегорические фигуры и силуэты» (JGA). Воображение, которое черпает из обширных запасов визуальной памяти, позволяет ему проникнуть вглубь того, что находится непосредственно перед школьной партой или далее, за окном. Оно даже помогает видеть сквозь кожу. Начинающий художник, слегка зачахший во французской столице, которую он пока не успел покорить, по возвращении в родные края вновь ощущает «прозрачное», по его выражению, здоровье: «…это было в точности как если бы я видел сквозь свое тело безупречное функционирование всех маленьких взаимно сцепленных липучих механизмов своей вновь процветающей анатомии» (ТЖД. 321). Это выздоровление, состоявшееся в момент, описанный в «Тайной жизни», происходит незадолго до того, как Дали приступил к созданию картины «Человек-невидимка», открывающей скорее «маленькие липучие механизмы» психологии.

После встречи с Галой присмотр за Дали осуществляет уже не только Господь Бог. Власть над собой художник препоручает избранной им женщине. Фантастическое воспоминание о некой маленькой Галюшке с «невыносимым взглядом» (ТЖД) приводится как нечто судьбоносное: «…Всякий раз я, украдкой бросая на нее взгляд, замечаю, что она не спускает с меня глаз и пристально всматривается в меня. Настолько пристально, что под ее взглядом спина грузной кормилицы (та спина, за которой прятался маленький Дали. — КМ.) становится все тоньше и прозрачнее, словно в ней образуется самое настоящее квадратное окно…» (ТЖД. 84); эта кормилица явно предвещает другую, с картины «Отнятие от груди накормленного шкафчика» (1934).

Позднее, говоря о Гале, Дали повторит выражение «пронизывающий стены», так Элюар охарактеризовал взгляд молодой женщины. Этот почти пугающе пристальный взгляд с фотографии, сделанной Максом Эрнстом (чьей любовницей она также была), Дали поместил на обложку своей первой книги «Видимая женщина». К тому же этот леденящий взгляд пронизывает пространство «Бесконечной загадки». В правом верхнем углу картины, как бы скользнув извне, появляется лицо Галы в ракурсе три четверти, ее сверкающие глаза упираются в зрителя, возможно, прежде проследив за художником, тогда как взгляд зрителя, ведомого художником, теряется в многосоставном изображении, вероятно, наиболее сложном во всем творчестве Сальвадора Дали.

Если вы одарены зрением такой силы, что способны проницать стены, и знаете, что за вами следит не менее могущественный взгляд, тогда все, чего вы можете жаждать, это проникнуть сквозь новую стену. Быть тем, кто благодаря пронизывающему зрению открывает нечто, что он не должен видеть и потому вынужден отвести взгляд в сторону, потом его взор вновь упрется в запретное, в то, чего нельзя касаться даже взглядом, — во всем этом есть раздвоенность, источник чувства вины, заставляющего Дали верить, будто за ним следят, — такой человек поневоле во что-нибудь всматривается; он становится визуально одержимым.

Прежде чем углубиться в далианский лабиринт, я занималась изучением нескольких подобных личностей, и, вероятно, именно они наряду с некоторой склонностью к скатологическим раскопкам подвели меня к его порогу. Занимаясь творчеством Ричарда Гамильтона, а через него и Алена Жаке, я обнаружила, что, с одной стороны, и тот и другой скрупулезно изучали образы, с которыми работали, с другой — создавали ряды тесно связанных между собой образов, один из которых мог быть деталью другого или одна и та же сцена воспроизводилась в ином ракурсе. Такая живописная манера позволяет создавать произведения-лабиринты: от одной картины к другой у зрителя возникает впечатление, что он проникает в пространство, перемещается в нем, углубляется в него. Ричард Гамильтон помимо художественного творчества занимался дизайном, он придумывал тематические выставки, как, например, «Growth and Form» в 1951 году, и они пользовались успехом, так как их внешне похожий на лабиринт маршрут не препятствовал обучающим моментам. От «An Exhibit 1» и «An Exhibit 2» (созданных соответственно в 1957 и 1959 годах) сохранились лишь лишенные документации выставочные модули, между

которыми должны были прохаживаться зрители.

Гамильтон и Жаке использовали средства фоторепродукции. Жаке начиная с 1964 года на основе фотографии создавал сериографические картины, позволяющие видеть растр квадрихромной/четырехкрасочной репродукции. Изображение состоит из множества точек, выстроенных параллельными рядами, так что, для того чтобы оценить картину как единое изображение, нужно смотреть на нее со значительного расстояния, как на холсты импрессионистов. Художник последовательно использует эффекты, возникающие при приближении и удалении взгляда, и изменяет некоторые изображения, как будто мы приближаемся к ним либо, напротив, отдаляемся. У него есть множество картин, которые являются более или менее увеличенными деталями картины-матрицы, и главная вещь — это «Завтрак на траве», римейк картины Мане. Одно из таких произведений сделано в таком приближении, что точки превращаются в большие пятна абстрактной композиции. В композиции Гамильтона «People» (1965–1966) применено то же средство. Отталкиваясь от открытки с изображением пляжа, художник многократно «зуммирует» часть снимка, пока изображение не становится почти «не читаемым».

Есть несколько вариантов этого сюжета, где увеличенный снимок прописан маслом или гуашью либо туда введены коллажи. В варианте под названием «People multiple» собраны различные этапы этого внедрения в текстуру изображения.

В те же годы интерес к пуантилизму приводит Дали к своеобразной имитации фотографической основы в таких работах, как «Портрет мертвого брата» (1963) и «Солнце и Дали» (1965). В первой картине точки живописной основы — это молекулы, которые в некоторых зонах сцепляются, образуя маленькие фигурки персонажей, а в других зонах превращаются в вишни, далианский мотив. На второй картине точки имитируют скорее перфорацию шаблона. Десять лет спустя Дали, который всерьез интересовался достижениями технического прогресса, перейдет от офсетной основы к дигитализации — начиная с картины «Гала, глядящая на Средиземное море, которое в двадцати метрах далее превращается в портрет Авраама Линкольна»: это изображение было изготовлено при участии кибернетика Леона Д. Хармона. Есть два варианта этого произведения — один носит подзаголовок «Посвящение Ротко», другой — монументальный, высотой в четыре с половиной метра. Со среднего расстояния зритель видит обнаженную спину Галы среди прочих изображений; отойдя дальше, он обнаруживает, что фигура Галы вписана в поле, составленное из квадратов, которое

образует лицо Линкольна. Тот же Жаке, работая с изображениями, полученными на компьютере, создал портреты, где цифровая обработка заставляет зрителя на несколько шагов отступить от картины, если он хочет узнать модель.

Поскольку столь внимательное изучение фигур и предметов приводит к тому, что они взрываются массой отдельных частиц, подойдем к живописной поверхности от обратного, через сетку основы. Мы виртуально проникаем в воображаемые пространства, рассеянные художниками. То подходя к ним, то отдаляясь, мы вынуждаем живописные произведения, построенные на ячейках основы, укладываться в изгибы картин-лабиринтов. Отталкиваясь от произведения-матрицы — «The First Breakfast» («Первый завтрак», 1972–1978), Жаке на протяжении восьмидесятых годов эксплуатирует вид Земли из космоса, какой она предстала первым космонавтам. Под воздействием различной кадрировки, увеличений, приближения деталей, резкой смены углов зрения и анаморфоза из этого единственного изображения появляются десятки других — это различные «Видения», одно фантастичнее другого. Всплывает целый бестиарий, а также женские лица и тела, зарождающиеся в очертаниях земного рельефа и контурах континентов. Метод Жаке состоит в концентрации внимания на исходном изображении до тех пор, пока перед глазами не начинают всплывать другие, что несколько напоминает параноидно-критический метод. Из детали картины «Первый завтрак» возникает темнокожая Мадонна, а от этого изображения отрывается странная собака, обнюхивающая череп… Поскольку каждый раз вы фокусируете взгляд на той части картины, которая в увеличении и новой интерпретации рождает мотив новой картины, можно сказать, что взгляд проникает все глубже и глубже в видимую материю и высвобождает там фантастические образы.

Логика Гамильтона не столь причудлива, она скорее отталкивается от ощущения головокружения. Его картина «Lobby» написана в 1985–1987 годах на основе открытки с изображением вестибюля отеля. Мы видим здесь зеркальные колонны, лестницу, в глубине — стойку администратора. Ваза на переднем плане, чье основание совпадает с нижним краем картины, создает у зрителя впечатление, что он находится непосредственно в холле. «Отель „Европа“» (1986–1991) — это вид того же холла, куда художник добавил пару, присевшую на диван. Зритель, превратившийся в посетителя, ощущает, что он слегка сместился влево: действительно, правый край тумбочки, изображенной слева, от него теперь скрыт. На следующем этапе Гамильтон создал инсталляцию, воспроизводящую естественный объем

пространства «Lobby». Зритель-посетитель проникает туда, на сей раз по-настоящему, он видит одновременно и саму картину, висящую здесь, и ее отражение в зеркальных колоннах.

Гамильтон многократно прибегает к подобному способу системы зеркал («отражение в отражении»). Для выставки «Documenta 10» в Касселе в 1997 году он подобным образом реконструировал лондонскую галерею Энтони д'Оффе. Там были представлены огромные кибахромы, обозначающие стены этой галереи, стены, где художник виртуально, вкраплениями, «развесил» свои собственные произведения. Это были интерьеры его дома, а в интерьерах то здесь, то там «висели» другие, более ранние произведения художника…

Луис Ромеро, приглашенный в мастерскую Дали в период, когда тот работал над картиной «Галлюциногенный тореадор» (1968–1970), предпринимает — посредством этого произведения — длительное погружение в эстетику Дали. Картину отличают огромные размеры (4x3 метра), это шедевр в старинном понимании слова. Ромеро методично отмечает все элементы, которые повторяются в других произведениях мастера, начиная от ребенка в матросском костюмчике в нижнем правом углу полотна (данный мотив был закомпонован именно так уже в картине «Призрак сексуального влечения» 1934 года). Речь идет об автопортрете художника в шестилетнем возрасте: мотив, который, кстати, встречается на многих полотнах Дали. Скопированная картина Хуана Гриса, расположенная симметрично слева, свидетельствует о том, что Дали не отрекся от раннего увлечения кубизмом. Громадное лицо тореадора мастерски смоделировано тенями от цепочки из венер милосских, которые здесь изображены без ящика, но зато у тех, что написаны со спины, есть нечто вроде окна, прорезанного в торсе, прием, примененный для сидящей «кормилицы» с картины «Отнятие от груди накормленного шкафчика». Прочие «метеориты», получившие ускорение в результате выброса из источника далианского творчества: розы (вероятно, связаны с холстом «Кровоточащие розы» (1930), а также с «Мадонной Гвадалупы», 1959); структура, образованная цветными точками в перспективном удалении, напоминает сферы с картины «Галатея в сферах» (1952); бюст Вольтера, один из наиболее поразительных двойных образов Дали, — новая интерпретация мотива «Шествия рабов» (1940), где лицо философа проступает в очертаниях группы, состоящей из фигуры в восточном одеянии и двух дуэний в гофрированных воротниках… Ромеро сделал еще множество наблюдений, посвятив этому целую книгу[55].

Зритель мог бы пройти по следам Дали, ведь художник

прогуливается по пейзажам, вдохновлявшим его на протяжении всей жизни. Переходя от картины к картине, любитель живописи будет узнавать зубчатые скалы мыса Креус, пологие склоны Порт-Льигата. Художник порой решал сменить ориентиры. Обогнув скалы, он брал курс на удаленную башню, показавшуюся из-за холма на террасах, спускавшихся к бухте Порт-Льигата, или на Курукурук, треугольную скалу в бухте Кадакеса. Мебель или предметы-фетиши — элементы декора, которые Дали переносил из картины в картину, — постепенно станут знакомыми зрителю, ожидаемыми — как кипарисы возле колодца перед домом в Порт-Льигате, или, напротив, неожиданно неуместными, как дверной молоток, овальный столик или изголовье кровати. Так, в рассмотренной выше картине «Галлюциногенный тореадор» Дали занимается автоцитированием; на рубеже двадцатых-тридцатых годов он внедряет в свои пейзажи постаменты-параллелепипеды, на некоторых из них воспроизводится более раннее произведение искусства или его деталь. Например, картину «Chair de poule inaugurale» («Жертвенная курица», 1928) в несколько упрощенном виде мы обнаруживаем на полотне «Сюрреалистский объект — индикатор растворенной памяти» (1932). И так как в подобных случаях Дали пользуется возможностью применить технику коллажа, можно сказать, что он здесь предвосхищает функцию «вставить», которая ныне вошла в словарь информатики.

Допустим, что мы можем последовательно рассмотреть две небольшие картины, написанные с интервалом в два года, но залитые тем же самым охристым светом: «Гала и „Анжелюс“ Милле, предвещающие неизбежное появление искаженного конуса» (1933) и «„Анжелюс“ Галы» (1935), а также стереоскопическое произведение «Дали (со спины), пишущий Галу, сидящую к нему спиной, увековеченную шестью виртуальными роговицами, на миг отраженными в шести настоящих зеркалах». В первой картине через открытую дверь в глубине мы видим Галу, изображенную в уменьшенном размере, с нарушением пропорций по отношению к сцене в целом; на ней красивый парчовый жакет. Она изображена в фас; напротив, на переднем плане, жуткий персонаж, похожий на Ленина. Над дверью, в раме, как полагается, висит картина Милле. На второй картине мы видим Галу со спины, на ней тот же самый жакет. Смотрит она уже не на Ленина, а на саму себя, сидящую на повозке с картины «Анжелюс», и явно эта же самая картина висит позади двойника Галы. Композиция «Анжелюса» подверглась изменениям, — крестьяне уже не стоят, а сидят — на повозках. В итоге, в стереоскопической паре картин композиция вновь интерпретируется следующим образом: Дали стоит спиной к

зрителям, между ними и Галой. На ней матросская блуза, напоминающая ту, что Дали носил в возрасте шести лет. Гала по-прежнему пристально смотрит — но не на своего двойника — отражение в зеркале, висящем прямо перед ней, а скорее на лицо Дали, которое тоже отражается в зеркале. Пара в раме, таким образом, уже не крестьяне из «Анжелюса», это они сами. Движение взглядов осуществляется так: взгляд зрителя прикован к цепочке из четырех голов, приводящей его к напряженному взгляду, которым Дали смотрит на Галу, блеск его глаз виден в зеркале, Гала же пытается поймать его взгляд. К этому периоду относятся другие оптические поиски, берущие начало в полотне «Менины» Веласкеса, знаменитого предшественника Дали в использовании зеркала в живописи.

Благодаря этим странствиям взгляда, заставляющим нас пересечь анфиладу залов, в пространстве данной картины открывается иное пространство, а порой и пространство другой картины. В истории живописи зеркала всегда были инструментом, наилучшим образом вводящим прием «отражения в отражении». Одно из наиболее характерных произведений Гамильтона — это «Interior I» (разумеется, художник дает эту картину в двух версиях). Гостиная изображена здесь в усложненной манере, с привлечением коллажей, в различных, взаимопроникающих перспективах. В композицию внедрено настоящее зеркало, с помощью которого в интерьер картины вводится пространство, где находится зритель. В различных двух- и трехмерных вариантах «Lobby» зеркала одновременно дробят пространство и удваивают его.

В самых известных полотнах Дали есть водные просторы, столь же прозрачные, как зеркала («Метаморфозы Нарцисса», «Лебеди, отражающиеся в виде слонов», 1937). Что касается стереоскопических произведений, вроде картины «Дали (со спины), пишущий Галу со спины», то для них потребовались настоящие зеркала. Благодаря им зритель составляет единое изображение, создающее иллюзию глубины пространства, глядя на две живописные плоскости, на которых одна и та же сцена представлена с различных точек, хотя и с минимальным сдвигом. В каком-то смысле можно сказать, что по сравнению с картинами с двойным изображением здесь использован обратный процесс и в данном случае зрение направлено на создание синтеза, а не на дробление. Но как бы там ни было, в действительности картина существует лишь в мозгу зрителя.

В текстах Дали отражающие поверхности играют вполне определенную роль. Вспомним, что Грансай[56] «с его испытующим взглядом» изучает приглашенных на прием,

рассматривая их отражение в серебряной посуде. Существует более усиленный вариант: в двух каплях пота, выступивших на коже Соланж, отражается бархатная обивка подлокотников кресла, в котором она сидит!

Большое зеркало организует повествование в новелле «Мечты». Рассказчик, который шаг за шагом сознательно формирует поток своей фантазии, чтобы затем ослабить контроль над ним, поскольку решает вдруг «вообразить сцену инициации Дулиты, отраженную в большом зеркале ее спальни, смежной со столовой» (MPC. 42). Чтобы прояснить ситуацию, попробую как можно более кратко описать диспозицию, намеченную Дали в рассказе. Инициация должна была состояться вне дома, где живут основные персонажи, возле фонтана, окруженного кипарисами, а рассказчик намеревается расположиться в столовой, чтобы следить за сценой из окна. Поскольку кипарисы закрывают фонтан, он подстраивает пожар, опаливший деревья. Но ведь рассказчик — мастурбатор, он нуждается в том, чтобы оттянуть наслаждение, возникает другое препятствие — выступ стены — его также разрушит пожар. Однако и этого оказывается недостаточно — из-за того, что фонтан находится гораздо левее и его в любом случае нельзя увидеть из окна столовой! И вот тогда рассказчика осеняет: в смежной со столовой комнате необходимо повесить большое зеркало, в котором отразится фонтан. Как выразился он сам, «в этом и состоит преимущество определенных трудностей». Добавлю, на протяжении повествования действие всегда анонсируется в соответствии с совершенно садистской процедурой (как, например, в случае с инициацией, поручаемой пожилым женщинам — матери девочки и старой проститутке[57]) посредством инсценировки, прописанной в тексте или воображении: рассказчик передает женщинам письменные указания, инициация девочки начинается с показа ей альбома с порнографическими открытками. Зеркальный круг замыкается.

Даже когда речь идет о простейших радостях, Дали не довольствуется непосредственным зрением. Так, бухту Порт-Льигата, куда выходит окно его спальни, он любит созерцать лишь в отражении в открытом окне, лежа в кровати, поставленной перпендикулярно к окну. В книге «Пятьдесят секретов магического ремесла» дается такая рекомендация:

> «Секрет, как научиться писать модели наоборот, состоит в применении зеркала».

Задолго до того, как импрессионисты погрузились в природу, а авангардисты вышли на улицу, художники пользовались такими инструментами, как *камера обскура*, светлая комната или

дюреровский прибор для черчения — Дали воспроизводит его на иллюстрации к упомянутой книге, — которые позволяли им работать непосредственно с зеркальным изображением. Присутствие зеркал в картинах (в частности, у обожаемого Дали Вермеера), а также окон, «картин в картине», взятых в рамы, пойманных, является доказательством того, что художники всегда видят мир как картину. Тени, падавшие в первобытные времена на стены пещер, можно причислить к мифам, легшим в основу искусства. Так же как театр теней и прочие волшебные фонари — к легендам детства великих художников. Старый чудаковатый учитель включал для юного Дали свой оптический театр. И мальчик, затворившись в комнате с закрытыми ставнями, следил за китайскими тенями, которые отбрасывали на потолок лучи света. Отдаленным отголоском этих впечатлений стала картина, названная «Старость Вильгельма Телля», она была создана в самом начале тридцатых годов, в ту пору, когда прерываются связи Дали с семьей. Это полотно стало ответом на изгнание из отчего дома, здесь лев оказывается всего лишь тенью, отбрасываемой на полотнище.

Художники вырастают с линзой в глазу. Дали говорит о «направленной им на мир лупе, которая именуется глазом» (CDD). Можно припомнить все, что мальчуган, вместо того чтобы слушать уроки, мог охватить взглядом в окне класса и что позднее будет подпитывать его раздумья и живопись! Начиная с кипарисов в «лучах солнца на закате» (ТЖД), которые позже встретятся в сцене инициации Дулиты, которая развернулась у их подножья (MPC. 42). Едва темнело, зажигался свет в коридоре, который вел к классу, и через застекленную дверь рассеянный взгляд школьника упирался в висящую на стене репродукцию «Анжелюса» Милле. Не в том ли возрасте — девять лет — берет начало маниакальная привязанность Дали к вермееровской «Кружевнице», «репродукция которой… на письменном столе отца, виднелась в приоткрытую дверь» (MPC. 67). Любопытство не сводилось к художественным репродукциям, в «Тайной жизни» говорится о стратагеме, разработанной с целью увидеть груди крестьянки, заслоненные оконной перегородкой. И на картине «Гала и „Анжелюс“ Милле» Гала предстает вдалеке именно в створе двери, а на картине «Дали со спины…» мы вновь видим ее лицо лишь в рисованном зеркальном отражении, которое отражается в настоящем зеркале. В этом оптическом лабиринте, где взгляды отсылаются от одной поверхности к другой, вдруг замечаешь, что художник находится за непрозрачной поверхностью своей картины, там, где происходит синтез видений. В рассматриваемой работе его спина, расположенная на

переднем плане против света, видится как темная, противопоставленная зрителю масса. На другой картине «Африканские впечатления», написанной ранее, мы оказываемся напротив него, между нами вклинивается холст на подрамнике, прикрепленный к треноге. Его жест, вытянутая рука, раскрытая ладонь, кажется, указывают нам место, кажется, будто он запрещает нам двигаться, так как мы стоим на нужном расстоянии. Этот жест также велит нам сохранять дистанцию. Нам кажется, что мы могли бы присоединиться к художнику, но это происходит вовсе не оттого, что нам чудится, будто мы прогуливаемся по вселенной Дали, и не потому, что мы как бы заняли место его модели. Он держится в удалении — между экраном зеркал и экраном холста, и не принимает участия в действии. Наблюдатель по определению, он абстрагируется от наблюдаемой сцены.

Удваивающиеся тела и пластичность пространств могут затянуть зрителя, который часто и прилежно общается с этой живописью, туда, в эти картины, как в нескончаемый сон. К тому же к этому добавляются «дежа-вю», заставляющие его усомниться в собственных воспоминаниях. Порой не так-то просто распознавать лица и декор в произведениях, созданных в различные периоды творчества Дали, это относится и к текстам, и к живописи. В правом нижнем углу картины «Солнечный столик» (1936) мы узнаем стоящего против света — поскольку это как раз позиция наблюдателя, ребенка с полотна «Призрак сексуального влечения»; правда, он вырос, он уже почти подросток. Впрочем, ребенок находится здесь, в лодке с картины «Параноидно-астральный образ» (1934), он повернулся к девочке, которая позой и выражением лица напоминает Галу из «Гала и „Анжелюс“ Милле». И вновь ее силуэт, в 1941–1942 годах, предстает в пейзаже, где одновременно проступает лицо со взглядом Гарсиа Лорки — и так до экслибриса 1944 года, нарисованного для писателя и коллекционера Мориса Сандоза. Вероятно, все тот же забавный мальчик всплывает вновь в 1950 году — в том же ракурсе, но на более близком расстоянии; нагой, на великолепной картине, название которой звучит почти как стихи: «Я в возрасте шести лет, когда мне показалось, что я девочка, осторожно приподнимающая оболочку моря, чтобы посмотреть на собаку, спящую под сенью воды». Ребенок, развернувшийся к свету, сменил пол. Нельзя не сопоставить фонтан, возле которого две женщины из новеллы «Мечты» занимаются посвящением маленькой Дулиты, и Обретенный Фонтан из «Тайной жизни», где в лжевоспоминаниях Сальвадор обнаруживает спину (что само собой очевидно) девочки, которую он мечтал поцеловать и

которую называл (а это еще более очевидно) Галюшка. В живописи — устрашающая эдиповская композиция «Вильгельма Телля» (1930) также развертывается возле источника, похожего на тот, святотатственный источник (сцена фелляции перед конюшней) с картины, относящейся к тому же году и названной совершенно определенно: «Фонтан».

Многократно возвращаясь к мотиву (хотя это лишь частично было связано с условиями, поставленными заказчиками; к тому же в ту пору в мире искусства еще не придумали таких категорий, как «среда» и «инсталляция»), Дали будет конкретизировать сновиденные пространства: так, декор в фильме «Дом доктора Эдвардса» или в гостиной музея-театра в Фигерасе — диван, обои, камин, часы на камине и картина на стене (все это вполне реальное) воспроизводит лицо Мэй Уэст с гуаши 1934–1935 года. Музейная экспозиция эффективно использует пространство, по которому ступает посетитель, так что он не может проникнуться гостеприимством гостиной, чтобы понять, в чем дело, он вынужден отступить, подняться на небольшую платформу и смотреть на постановку фронтально, со строго определенной точки, будто на анаморфный образ!

Глава VI. Задний проход и другие варианты бегства

Я увиливаю не более, чем это подобает герою этой книги: глаза даны нам для того, чтобы в процессе постижения мира открыть сущность, которую картина Гюстава Курбе обозначает именно как «Происхождение мира». Иначе говоря, тот ключ, что находится в межножье женщины, ключ, который для некоторых также открывает доступ к складочке в сокровенной глубине между ягодиц. По этой причине личность, у которой скопическая пульсация особенно развита, может спонтанно перенести внимание на незаметный или потаенный элемент, который иным не удастся выделить. Этот человек увидит то, что скрыто: микроскопических размеров насекомое, спрятавшееся под листьями, затерянную в канаве катушку, пузырек Оптрекса, забытый на бортике ванной, — то, что на самом деле обозначает вехи, указывающие путь, и ведет к «источнику происхождения мира».

Поскольку сам мастер говорил о своей живописи как о «фотографии, сделанной в цвете, вручную», можно распространить на него вывод Алена Флейшера: «Если суть фотографии это след, регистрация посредством соприкосновения, а также разрыв дарованного взгляду прикосновения к видимому миру, миру, который, стоит его слегка задеть, тотчас сворачивается, затворяется за стеной времени со скоростью света, то суть порнографии — в изображении контакта тел… раскрытия одного существа перед другим, проникновения одного в другое, то, что фотография возводит в абсолют…»[58]. Такова высшая функция человеческого взгляда — постичь то, что обычно скрыто от него, — а значит руками это не так легко поймать. Роман[59] Жака Энрика, моего спутника жизни, — это аллегория данного парадокса. Главный герой — кинорежиссер, который пытается сделать простейший кадр руки. В итоге найден труп женщины, ее вагина дается наездом камеры. Полиция арестовывает кинорежиссера. История трагична, поскольку в порыве отчаяния персонаж, работая над созданием образа, устроил короткое замыкание.

Визуальная «облава» может быть долгой, она может — по договоренности, или в силу условности, или, лучше, для того, чтобы оттянуть удовлетворение желания, — запечатлеть тысячи изгибов подобного лабиринта. Это способствует лишь тому, что органы зрения продолжают поставлять сигналы половому органу,

как и тому, что вокруг: то есть способствуют усилению секреции, исторгающейся из этой части тела.

Так что, искупавшись, подросток вырывает пробившийся на лобке длинный волосок, свертывает его в кольцо и засовывает в рот, чтобы это кольцо благодаря пленке из слюны превратилось в монокль, при взгляде сквозь который пляж переливается всеми цветами радуги. Продолжая игру, он затем протыкает эту «девственную плеву» слюны концом другого волоска, видя в этом «всю загадку девственности». В рукописи фигурирует деталь, не вошедшая в книгу: пронзенная мембрана каплей — добавлю, каплей спермы — падает на живот[60].

У художников, о творчестве которых говорилось выше, я почерпнула новые доказательства: запечатленный в «Видениях» Жаке вид Земли из космоса оборачивается в его гигантской картине «Истина, исходящая из колодцев» воспроизведением почти на семи метрах в ширину предстоящего коитуса. Отсюда, помимо прочего, рождается тондо под названием «Apres-midi a la grande chatte», где изображена громадная вульва, раскрытая во всю высоту полукруга.

Ричард Гамильтон, рассматривая популярные картинки, почтовые открытки с изображением букетов цветов, различные юмористические сценки, восхваляющие «благое воздействие Миерских вод» (явно послабляющее!), переносит их в свою живопись и логически дополняет. Буколические сцены и цветочные букеты предстают в орнаменте из туалетной бумаги (той, парфюмированной, с запахом роз) или — это вне всякой метонимии — в обрамлении экскрементов. Он также использовал рекламный снимок с присевшей на корточки женщиной, демонстрирующей эластичность колготок В версии Гамильтона поза у нее та же, но панталоны спущены, и совершенно очевидно зачем. Кстати, Гамильтон, которому принадлежал дом в Кадакесе, написал также серию солнечных закатов, каждый вид основан на почтовой открытке, при этом громадная какашка, подобно перине, покрывает церковь, «наиболее характерное здание маленького городка»[61] и один из излюбленных символов Дали.

Тот, кто не побоялся в начале творческого пути написать перепачканные трусы, не преминет отдать дань скатологическим темам. Это проявилось в текстах Дали, а также в цикле его рисунков, изображающих сплетение тел (1930–1932), в частности в великолепном фронтисписе к книге «Видимая женщина», напоминающем рисунок Дюрера, чью подпись Дали порой имитировал ради забавы, и особенно в странном сюжете под названием «Самоубийца» (1516). Они буквально иллюстрируют строки, уже использованные в «Великом мастурбаторе»:

«Мужчина, что ненасытно поедает дерьмо, с любовью подносимое ему женщиной ко рту» (MPC. 39). Этот самый художник впоследствии сделается «первым в истории искусства живописателем задниц» и предложит нашему восхищенному вниманию изображения, значение которых еще предстоит уточнить. Облокотившись на балюстраду, *взятая в раму* окна или подоконника и в позе, характерной для Галы на картине «Гала, глядящая на Средиземное море», женщина идеальным образом демонстрирует зад. В 1925 году Дали заставляет сестру Анну Марию позировать: на картине «Персонаж у окна» она смотрит на бухту Кадакеса, в то время как мы с обожанием разглядываем ее ягодицы, по округлости которых проходит граница света и тени. «Юная девственница, удовлетворяющая себя рогами собственного целомудрия» (1954) представляет собой освобожденный от одежды и высветленный вариант той же сцены. Обнаженное тело, вероятно, навеяно порноснимком, и поскольку художник пребывает в стадии теоретического восхваления достоинств рога носорога, зад и ягодицы модели разделяются, принимая форму рогов в движении, а два этих рудиментарных органа готовы пронизать потаенную расселину. В 1960 году была написана «Богиня, опирающаяся на локоть — континуум с четырьмя ягодицами, или Пять рогов носорога, образующие девственницу, или Рождение божества». Это крупный план складки, образованной ягодицами; рога, что стремятся проделать меж ними узкое отверстие, куда проскальзывает… гвоздь, — быть может, это христианский символ, но при этом перед нами, несомненно, проникающий объект. В сравнении с предыдущими сюжетами это видение кажется почти абстрактным, но во всяком случае столь же чистым, как две попки близнецов — то есть четыре ягодицы — девственно чистые с едва намеченным игольным ушком ануса, «отлитые» в штамповке бумажного листа. Это страница из книги-объекта «Десять рецептов бессмертия» (1973).

Еще до того, как у окна появилась «Юная девственница, удовлетворяющая себя…», Дали уже заводил речь о «континууме с четырьмя ягодицами». Эта концепция была выдвинута в «Дневнике гения» (запись августа 1952 года), она подкрепляет присущую Дали убежденность в том, что «пространство конечно», что отныне подтверждает наука, заверяет мэтр.

Довольный тем, что удалось освободиться от отроческого романтизма, развеянного бесконечностью космоса, отныне Дали испытывает под небесным сводом чувство, которое «имеет совершенную форму континуума с четырьмя ягодицами и на ощупь столь же нежно, как плоть самой вселенной». Свод

небесный — это вогнутый оттиск зада, непостижимый и все же конечный, но мало того, что он конечен, как свидетельствуют о том многочисленные заплаты в виде trompe-l'oeil[62]; в картине «Богиня, опирающаяся на локоть» в нем еще проделана дырка (произносится «д-д-дырка»), дырка заднего прохода[63]. Заметим мимоходом, что композиция Жаке «Истина, исходящая из колодца», о которой говорилось выше, по компоновке и по значению — это младшая, зато гигантская сестра «Юной девственницы…» Взято с той же точки контрпогружения в ягодичную расселину, что увеличивает ягодицы и принуждает зрителя поднять глаза со дна колодца к небесному своду; можно даже предположить, что изображен гермафродит, так как увиденный Жаке мужской член, кажется, отделяется от ягодицы женской фигуры.

«Чувство», испытываемое Дали по отношению к его открытию, «столь определенно», что он решает изготовить гипсовый слепок. И так как все у него поверяется близким сопоставлением, появляется светская дама, которую он принимает в саду, и когда она поворачивается к нему спиной, оказывается, что ее «пара ягодиц точь-в-точь как у его континуума». «Не позволит ли она сфотографировать мне его? Она самым естественным образом соглашается, задирает платье и, перегнувшись через балюстраду, чтобы иметь возможность болтать с друзьями, которые собрались внизу на террасе и ни о чем не подозревают, предоставляет мне свои ягодицы, дабы я мог сопоставить слепок и живое плотское подобие слепка» (ДГ. 114). Лично я не в состоянии проверить с точки зрения физики соотношение между вселенной и формой человеческого зада, но с психологической точки зрения этот рассказ кажется мне вполне соответствующим. Можно подумать, что если предоставить зад похотливому взору тайно, тогда как все остальное будет выставлено на всеобщее обозрение, то это отвлечет внимание от того, что творится вокруг. Так нет же! Прикинув на себя подобную ситуацию, я прекрасно понимаю, что наше восприятие в таких случаях никак не может отключиться, ослепнуть или пребывать вне спектакля, разворачивающегося перед глазами; напротив, восприятие удесятеряет свои возможности. Быть может, нам необходимо компенсировать тот факт, что мы позволяем другому увидеть то, чего не можем узреть сами, и пытаемся соперничать с визуальным аппетитом того, кто смотрит на нас сзади. В возбуждении наша невидимая часть становится ненасытной, настойчиво предлагая максимально впитывать все то, что на виду. Мы наслаждаемся тем, что нас пронизывает, увлекая в темную протоку, затягивающую наш взор как в воронку.

И в тот момент, когда невидимое — явно эксклюзивным способом — открывается для единственного наблюдателя, тот раздувается от явленного ему и разделенного с другими вида. Это не могло ускользнуть от Дали.

«Женщины: чрезвычайно тонкая талия и пышный зад — это превосходно. Грудь вообще не представляет интереса» (PSD). Трудно не обратить внимание на пристрастие Дали к «тылу». Так же как и к тестикулам, которые он охотно набрасывает округлыми настойчивыми карандашными штрихами, рельефно выявляющими их форму. «Из всех красот человеческого тела более всего меня притягивают яички. <…> Но я терпеть не могу обвисшие, словно сума нищего, яички. Я люблю собранные, компактные, округлые и твердые, будто закрытая раковина» (PSD). Или как пара вишен, символ мужского начала, дарованный ненасытному женскому вожделению, о котором пространно говорится в «Трагическом мифе».

Человека, который усомнится в том, что обостренное визуальное внимание непременно направлено на то, чтобы взорвать образы, превратив во множество частиц и, следовательно, рассеяв по поверхности видимого, сделавшегося проницаемым, то, что обычно видеть запрещено, — сможет убедить неопровержимое доказательство. В картине большого формата «Сикстинская мадонна» (1958) рельефно выделен мелкий элемент — подвешенная на нити черешня. Это произведение основано на применении принципа фотоувеличения, когда точки, из которых состоит отпечатанная репродукция, делаются крупнее. На фотографии Папы Римского Иоанна XXIII, опубликованной в журнале «Пари-матч», Дали отталкивается от такой детали, как ухо понтифика. Необходимо отойти на приличное расстояние, чтобы картина перестала казаться орнаментом из мелких белых кружков на сером фоне и превратилась в изображение уха высотой почти в два метра. Отступив достаточно далеко, зритель различает в углублении ушной раковины призрачную репродукцию «Сикстинской мадонны» Рафаэля. Тем не менее он вынужден подойти довольно близко к поверхности картины, его внимание привлекают две точки, не такие как прочие: одна красная, другая почти черная на маленьком белом прямоугольнике. И вот он узнает вишню и отбрасываемую ею тень, и то и другое выписано как trompe-l'oeil, иначе говоря, в технике, которая одновременно является и антитезой, и идеалом фототехники, именно ее и стремится воспроизвести картина в целом. Помимо такого сексуального символа, как вишня и ее двойник, беглый рисунок, выполненный для книги Ромеро, устанавливает соответствие между пуговицей

и вишней. Если подростком Дали мечтал о том, чтобы поставить этюдник перед «вишневым деревом, густо усыпанным ягодами»[64], то позднее он поймет, что некоторые пуговицы также вполне достойны послужить живописным мотивом. В ту пору, когда он внимательно изучает портрет Иоанна XXIII, он рассматривает вблизи другую фотографию, сделанную на каком-то официальном приеме, где сам он стоит рядом с Матиссом. Однако сам Дали видит на снимке прежде всего пуговку на ширинке брюк Матисса. Дали приходит к беспощадному выводу: пуговка видна потому, что ширинка плохо застегнута. Десять лет спустя Дали, говоря о пуговке на воротнике в картине «Галлюциногенный тореадор», заверит, что она «навеяна пуговкой на ширинке брюк Матисса, прославившегося изображением водорослей. Это пуговка на ширинках французских буржуа, вечно забывающих ее застегнуть»[65]. От всплывающих вишен недалеко до пуговки тореадора, тем более что Луис Ромеро проводит сопоставление между этой картиной и «Сикстинской мадонной». Следует сказать, что, рассматривая отпечатанные на страницах этой книги репродукции, поражаешься сходством основы «Сикстинской мадонны» с рисунком pied-de-poule[66] на брюках Матисса, взятым крупным планом, черно-белый шахматный узор и там и там образует основу.

Вы следите за ходом моих рассуждений? (Предупреждаю, чары картин завлекают наш дух в лабиринт.) Выжидая, когда пуговка ширинки превратится в пуговку на воротнике тореро, Дали накладывает изображение вишни и ее двойника на девичье ухо. Эта деталь кажется особенно нарочитой, поскольку trompe-l'oeil создает впечатление, что вишни приподняты над плоскостью изображения, они словно тянутся навстречу взгляду. Как пуговка на ширинке, бросившаяся в глаза Дали. И подобно тому, как он должен был уткнуться носом в снимок, и в частности в ширинку брюк, чтобы проверить свою интуитивную догадку, зритель, восхищавшийся мадонной, утыкается носом в вишню, угодив в ловушку сетки, натянутой точечной основой. Но при таких обстоятельствах явно уместнее разглядывать вблизи вишню, чем ширинку брюк.

Глава VII. «Источники мастурбации»

Деятельность, требующая двигаться все дальше и дальше, которую приходится поддерживать и длить; которая рождает потребность в точности и тем самым полностью мобилизует внимание; эта деятельность, следовательно, требует исключения рассеянности, любых помех и, значит, по большому счету, одиночества и сосредоточенности; одиночество это может подпитываться лишь чувством вины, возникающим уже в сшитого, что ты отправился так далеко, предположим, за пределы дозволенного: эти побуждения не лишены связи с мастурбацией.

Во время чтения книги философа и историка Яна Хокинга «Сумасшедшие путешественники»[67] я была поражена тем, что во многих из описанных им случаев, главный из которых — история некоего Альберта, бегствам сумасшедших путешественников предшествовал период интенсивной мастурбации. Хокинг намеревался показать, что определенные поступки идентифицировались как симптомы болезней или психических сдвигов единственно потому, что такому заключению благоприятствовал научный, культурный и социальный контекст эпохи. Так, в конце XIX века отмечают «эпидемию» бегств, которая прежде всего объясняется тем, что медики в ту пору выдумали собственные критерии диагностики этой болезни. Стоило поколебать эти критерии, и патология исчезла. Принимая во внимание темы, которые меня занимают, должна сказать, что при чтении я обратила особое внимание на то, что после периода мастурбации беглецы отправлялись в дорогу, причем порой довольно далеко (некоторые пересекли Европу; Альберт, живший в Бордо, отправился в Северную Африку). Можно было бы заключить, что такой беглец движется куда глаза глядят, но правильнее утверждать, что он покоряется внутренним ощущениям; так, Альберт, услышав, как кто-то выкрикнул название города, направился туда. Что же запомнилось ему после всех странствий? Только «виденные им прекрасные пейзажи и памятники, которыми он любовался»[68]. За время скитаний он утратил собственную личность. По возвращении он позабыл о своих злоключениях, в том числе и о пребывании в тюрьме, помнил лишь о «прекрасных пейзажах» и «достопримечательностях». Отсюда у меня возникает вопрос: не превращали ли эти путешественники компульсивное побуждение к мастурбации в некий «прогулочный автоматизм» (воспользуемся медицинской терминологией), поскольку, устремляясь сквозь пейзаж все дальше, они в физической форме

продолжали ментальное исследование, в кое были вовлечены мастурбацией. Что, если это был способ отсрочить уголовно наказуемую мастурбаторскую активность, не расставаясь при этом с грезой? Можно, мне кажется, сравнить мастурбатора, который во имя продления наслаждения активизирует мысленные образы (ему тем более легко отдалить удовлетворение, что, находясь в одиночестве, он не может материализовать свой фантазм), и беглеца, страдающего таким психическим сдвигом, который, упорно скитаясь из края в край, никогда не достигает своей цели.

Стоит также добавить, что эти «сумасшедшие путешественники», выходцы из низов, могли бы, будь у них чуть больше культуры и денег, присоединиться к странствующим любителям искусства, столь многочисленным в ту эпоху (кстати, Хокинг упоминает о таких любителях). Пруст прекрасно описал присущую им ненасытную визуальную жажду, неспособность ее удовлетворения; мне кажется, эта неспособность роднит их с мастурбатором, который не в состоянии заключить в объятие даже самые четкие свои галлюцинации. Дали редко удалялся за пределы маршрута Порт-Льигат — Париж — Нью-Йорк, но свойственная ему постоянная тяга к исследованию визуального мира и собственных миражей делает его великим путешественником. Дали движется в лабиринте собственных множественных образов, как Альберт по своим путям, отвечая на воспринятые сигналы, иногда пускаясь под давлением мастурбации на поиск визуального удовлетворения.

> «Смертоносная деятельность новых образов наряду с прочими сюрреалистскими занятиями может порой способствовать разрушению реальности в пользу того, что влечет нас к светлым источникам мастурбации, а также к эксгибиционизму, преступлению, к любви».
>
> *(MPC. 38)*

Видеть, видеть больше, ближе, как можно полнее, пусть это всего лишь мысленные образы, — вот наиболее активный побудительный стимул деятельности мастурбатора. Фрейд даже задавался вопросом, существует ли мастурбация вне сознательных фантазмов[69]. Жан-Жак Руссо определял это как «порок живого воображения»[70]. Дали (в тексте «Мечты») не только связывает онанизм с фантазмами, но и — на страницах «Тайной жизни» — приходит к выводу, что именно в тот период, когда он наиболее активно предавался «одинокому наслаждению, что слаще меда», у него началась галлюцинация. Он заверяет, что

такое произошло лишь однажды. Позднее, смею утверждать, у него появились способы «фабриковать» свои галлюцинации. Он организует особые вечера, в течение которых, по его утверждению, «управляет, назначает позы, вплоть до мельчайших деталей» (ТЖД). Он описывает сложные комбинации, которые исполняют те, кто желает этому предаться, живые картины, напоминающие о театре маркиза де Сада, с той разницей, что у Дали нет ничего общего с садизмом, более того, действия Дали скорее чисто ментального свойства, относящегося к диапазону фрустрации. В основе определения эротики по Дали лежит чистый вуайеризм: «Эротика начинается с постороннего». (Определение можно было бы обобщить, настолько присутствие «постороннего» — сознаваемое или неосознанное, воображаемое или реальное — в любовных отношениях, в том числе и самых традиционных, является необходимостью.)

Мастурбаторам обоих полов — кто бы это ни был: будь то наблюдающий вуайерист с широко раскрытыми глазами или подсматривающий хотя бы одним глазком… во всяком случае, всегда выключенный из действия, по преимуществу представленный в композиции, обрамляющей волнующую сцену (приоткрытая дверь, окно, замочная скважина), — или будь то любитель порнографии, который один или в компании, но явно все более и более сосредоточенный на приливе сладострастия, с вырванной иллюстрацией или с журнальчиком, просматривающий видео или лежащий, смежив веки, чтобы не упустить эротических видений, — всем им необходимы образы. Разве не существует помимо этой причинной связи структурной аналогии между жадностью до визуального ряда и мастурбаторской активностью, которая, даже будучи табуированной, всегда является таковой, так как «необузданная» и «дикая», она «истощает силы» того, кто ей предается; разве не является она скорее ненасытной, чем развратной и так далее? Мне доподлинно известно, что во Франции целые поколения страшились глухоты, которой карался онанизм в наказание за этот грех. Что касается Испании, то там тех, кто предавался такому мелкому пороку, пугали слепотой. Можно предположить, что в Швейцарии дело обстояло так же, поскольку в прекрасно документированном издании, посвященном «Сексуальности Нарцисса»[71], Саран Александрян приводит случай с женевским поэтом XIX века Фредериком Амьелем, страдавшим воспалением глаз, снедавшее его беспокойство возросло, когда врач заявил: «Каждая поллюция — это удар кинжала по вашим глазам!» Чтобы уберечь себя от подобного несчастья, юный Дали находит выход: рисование. «Я учился рисовать с горячностью и вниманием…

чтобы отклонить от себя упреки, что ты опять занимался этим» (ТЖД). Дошло до того, что под воздействием известного психического процесса он «очень скоро связал удовольствие мастурбаций и удовольствие от рисования» (CDD).

В истории литературы вовсе не так много свидетельств по поводу мастурбации, однако они все же есть, и их авторы почти всегда связаны с работой воображения. Проходя по деревне, чтобы соединиться с той, что принимала его с нежностью, хотя ей было невозможно сделаться его любовницей, Руссо рассказывает: «Я шел, мечтая о той, которую сейчас увижу, о ее ласковой встрече, об ожидавшем меня поцелуе. Один этот поцелуй… воспламенял мою кровь до такой степени, что у меня мутилось в голове, темнело в глазах… Сознавая опасность, я старался, уходя из дому, развлечься и думать о другом. Но не успевал я пройти и двадцати шагов, как воспоминания и порождаемые ими явления возвращались, чтобы накинуться на меня, не давая мне возможности освободиться, и как я ни старался, мне, кажется, ни разу не удалось проделать в одиночестве этот путь безнаказанно»[72]. Этот фрагмент показывает, что одиночество прогулки, погружающей человека в мечты, является относительным. Во вступлении к своей книге Саран Александрян приводит большую выдержку из «Призрака Африки» Мишеля Лейриса: «Желание написать эссе о мастурбации. Несмотря на распространенное определение мастурбации как „порока одиночества“, ей в большой степени присущ социальный характер, в силу того, что она всегда сопровождается образами и представлениями галлюцинаторного порядка. Поскольку образы, витающие вокруг человека, предающегося в этот момент мастурбации, полностью принадлежат воображению и к тому же они (а это, как мне кажется, наиболее распространенный случай) основываются на едином воспоминании или нескольких слитных воспоминаниях, не может быть и речи о том, чтобы мастурбатор мог достичь удовлетворения без этого. Ему необходима внешняя опора на партнера или партнеров…» В этом же духе высказывается и Рене Кревель, также затронувший эту тему в книге «Я и мое тело»:

> «Я колебался, предоставить ли мне свидание с самим собой, поскольку, приговорив себя к одинокому вечеру, знал, что когда после чтения настанет пора ложиться в постель, наступят пятнадцать или двадцать минут скверной игры перед зеркалом с единственной целью — вообразить присутствие кого-то другого»[73].

В своем эссе «Le sexe en solitaire» («Секс в одиночестве»[74])

историк Тома Лакёр опирается на неожиданный аргумент, говоря о связи мастурбации и воображения. Было бы неверно считать религию наиболее репрессивной инстанцией по отношению к мастурбации. На самом деле, «если рассматривать мастурбацию как серьезную проблему морали секса, то она является современным феноменом; это продукт мирского просвещения». Действительно, когда начинают превалировать научные, медицинские концепции, то при таком рациональном подходе мастурбация представляется действием, противоречащим природе, в том плане, что она является «искусственной, порожденной воображением и желаниями, оторванными от естественных потребностей тела». И если секс в одиночестве становится уголовно наказуемым, то лишь потому, что он «укоренен в воображении, а не в реальности».

Придерживаясь в рассмотрении различных цивилизаций одновременно тематического и хронологического порядка, Саран Александрян умножает примеры и цитаты, свидетельствующие как в пользу адептов мастурбации, так и в пользу ее критиков, высвечивая зависимость мастурбатора от образов. Так, мы узнаем, что «закрыв глаза, йоги (практикующие тантрическую йогу) порой явственно воображают присевшую на корточки Кумари, ягодицы которой расходятся, давая узреть сладостное отверстие». Кумари — богиня, являющаяся воплощением шестнадцатилетней девушки. «Но он может вообразить и богиню Кали, обнаженную с четырьмя руками и тремя глазами (один глаз посередине лба), с высунутым языком». Язык есть символ опустошающей чувственности. Таким образом, «посвященный, мастурбируя, представляет себе Кали, достигшую вершины желания».

Однако Лейриса в Африке заставляет грезить не богиня, а в силу неудовлетворенного желания более приземленный объект — блондинка: «С поразительной ясностью я представляю себе форму ее ягодиц и вкус кожи». Священник-францисканец во времена Генриха Четвертого, рассматривая преднамеренную поллюцию как двойной грех, не ошибался, поскольку полагал, что он включает мысленное представление, усугубляющее вину. В XVIII веке научные доводы начинают преобладать над религиозными. Мастурбация плохо сказывается на здоровье: доктор Тиссо идентифицирует все возможные формы истощения, причиной коих является мастурбация, и среди них в первую очередь, по Александряну, то «напряжение воображения [требуемое ею], которое ослабляет душевные способности».

Наиболее интересный случай в данном контексте — это история английского художника Остина Османа Спэра. Он вписывается в длительную традицию онанизма, к коему

примешивается эзотерика; эту идею и развил Спэр в 1913 году в книге под названием «The Book of Pleasure» («Книга Наслаждений»). Вот что говорит об этом Александрян: «В методе использования коитуса или мастурбации как магнетического заряда желание должно отчетливо присутствовать в сознании на протяжении самого акта и быть заявлено вслух в момент оргазма». Изобретение Спэра состоит в замене этой практики методом знаков. Нужно составить знак, изображающий желание, которое мы стремимся воплотить, затем визуализировать его так, чтобы он проник в самые глубины бессознательного, и более не думать об этом. Он органичным образом станет модификатором судьбы. Коитус или мастурбация закрепят внедрение знака и его проекцию в будущее. Для обоснования этой процедуры Спэр выдвинул теорию бессознательного, которая, говорят, повлияла на Фрейда и опередила К. Г. Юнга с его концепцией коллективного бессознательного. По Спэру, бессознательное создается из напластований, включающих все слои бессознательного наших предыдущих жизней: это «бессознательное изнанки, бессознательное нашей доисторической жизни, наделенное наибольшей жизненной силой». Александрян также обнаруживает, что Спэр несколько ранее, чем Дали, был великим мастурбатором, предвосхитившим «параноидно-критический метод» в своем творчестве (и в мастурбациях). В соответствии с этой теорией и во многих других случаях стимуляция сексуальных органов столь тесно связана с интенсивной нагрузкой воображаемого, что это проясняет для нас тот фигуральный смысл, который приобрело слово «мастурбация».

Даже если следующий пример слишком хорош, чтобы не оказаться мысленной реконструкцией, объяснение, которое дает Дали отроческим мастурбациям, позволяет ему сформировать видения, ведущие к принципу множественных образов и критической паранойи. «Подростком я часто мастурбировал на чердаке, глядя, как солнце спускается на колокольню Фигераса. Затем я увидел, что она похожа на колокольню Сан Наркиса в Жероне. И уже позднее я провел аналогию с колокольней в Дельфте. Так что теперь, чтобы получить наслаждение, мне необходимо собрать в ретинальном поле эти три колокольни, добившись тончайшего наложения» (PSD). Другой виртуоз метафоры, Марсель Пруст, вспоминал о своих первых мастурбациях, и приводимый им рассказ имеет поразительные совпадения со свидетельством Дали. В набросках к первым страницам «В поисках утраченного времени» Пруст рассказывает о том, как в двенадцать лет он запирался в расположенном

наверху туалете. «Там, наверху (под крышей замка) я был совершенно один. <…> Внутренний взрыв, которого я добивался в поисках неведомого удовольствия, не мог принести мне больше эмоций, больше испуга, чем если бы мне предстояло подвергнуться хирургической операции на мозге»[75]. Потревоженный солнцем, Пруст задергивает занавеску и восклицает, обращаясь к звезде: «А ну-ка уберись отсюда, чтобы я сел!» Как во многих других подобных случаях, доступ к удовольствию зависит от воспроизведения условий, в которых оно было испытано впервые; на примере Пруста и Дали можно прийти к выводу о том, что юный мастурбатор, на долю которого выпал случай насладиться подобными спектаклями, станет взыскательным зрителем.

Опыт, каким его описывает Дали, нелегок: «К несчастью, дело не пошло! <…> Подобные трудности парализовывали удовольствие, которое для меня связано с количеством сопутствующих удовлетворений. Для меня необходимо — мысленно — располагать всем тем чудесным, что мне довелось видеть и переживать, воспроизводя тот самый свет, тень, форму, цвет. Вот почему для меня все основано на той муаровой ряби, что связана с иерархической подвижностью взгляда и, следовательно, с подвижностью живописи, с высшими радостями духа, без которых нет подлинного плотского наслаждения». В книге Алесандряна важное место отведено Дали, в частности автор приводит другую фразу художника из бесед с Пауэлсом: «То, что я ищу, это не оргазм, это видение, способное вызвать оргазм».

Вполне возможно, что самое большое удовольствие дает умножение видений, позволяющих отдалить наступление оргазма. В «Тайной жизни» рассказывается о неудачном для Дали первом пребывании в Париже. Художник посещает бордели, не прикасаясь при этом к девицам, однако он открывает для себя достаточно «бордельных впечатлений для эротических мечтаний» на всю оставшуюся жизнь. На террасах кафе, в автобусе он пытается подцепить девушку, выбирая, чтобы увеличить шансы на успех, самых некрасивых. У него ничего не выходит: «Ну что, — думал я, раздавленный неутолимым порывом, — прибрал их к рукам? Ведь, кажется, собирался? И не их одних, а „весь Париж“? Как же! Поди прибери, когда даже уродины тебя знать не хотят» (ЖСД. 182). День заканчивается в одиночестве в номере отеля. «Перед зеркальным шкафом я в полном одиночестве приносил себя в жертву, стараясь продлить „это“ как можно дольше, чтобы *один за другим перебирать в памяти образы всех женщин, увиденных мною в течение дня*, и заставлять их прийти ко мне и

явить то, чего я так вожделел от каждой из них» (ТЖД. 318; курсив мой. — КМ.) Наблюдения, сделанные Кревелем и Лейрисом, подтверждаются: мастурбатор во время попытки самоудовлетворения вовсе не один; на его собственное отражение в зеркале накладывается образ партнеров.

Читатель, бросивший из любопытства взгляд на свое зеркальное отражение в тот момент, когда его палец проникает в задний проход, отдает себе отчет в том, что это не слишком эстетичное зрелище. (Менее любопытные могут мысленно обратиться к «Автопортрету мастурбирующего» Эгона Шиле, 1911). Концентрация и напряжение, которых требует этот акт (зачастую более продолжительный, чем обычный коитус), вызывают гримасы или нечто вроде паралича лицевых мышц и даже части тела, обозначающиеся более резко, чем когда получают наслаждение в контакте с другим. Не является ли этот собственный, весьма низменный образ составной частью наслаждения? Мы наслаждаемся, воображая себя желанным существом, а также воображая чувственные отношения, которые могли бы возникнуть с ним, но, похоже, достаточно подозрения в мазохизме, чтобы наслаждение усилилось от невозможности заполнить этот разрыв между идеализированным представлением и отраженной в зеркале, следует сказать, достаточно отталкивающей реальностью, которая прерывает все своим вмешательством. Наиболее ироничный автопортрет дает нам «Тайная жизнь», написанная почти в то же время, что и другое сатирическое творение того же автора — «Автопортрет с поджаренным салом» (1941). Автор постоянно обрушивает на себя контрастный шотландский душ. Пассажи самовосхвалений, зачастую сопряженные с чрезмерными преувеличениями, он завершает опусканием с небес на землю — во всех смыслах слова, что превращает его в посмешище. На вышеприведенных страницах он, обнаженный, созерцает себя в зеркале — поза Нарцисса и, по такому случаю, мастурбатора, — выставляя взору свои руки, ноги, торс, которые «все те же, что у того славного подростка, которым он некогда был». После паузы он говорит, что «искал Небо… Что оно такое? <…> небо — в сердце человека, если он верует». Дали таким образом делает финальный штрих в своем автопортрете — но добавляет постскриптум: «В этот час у меня еще нет Веры, и я боюсь умереть, не обретя Неба» (ТЖД. 577). Сам по себе такой постскриптум, завершающий автопортрет, звучит насмешкой.

Несколькими страницами ранее «славный подросток», ставший студентом в Мадриде, желая нравиться женщинам, отправляется в парикмахерскую, чтобы укоротить свои длинные

волосы. «Взглянув в зеркало, я поразился и разволновался: передо мной был король на троне. Это белое величавое покрывало, усеянное клоками состриженных волос, — какая великолепная пародия на королевскую мантию!» В следующем абзаце «король» находится в баре отеля «Риц», размышляя о том, что жизнь кончилась, созерцая то, что он принял за свой первый седой волос, на дне второго бокала с коктейлем. Элегантная женщина окидывает его долгим взглядом. Он хочет вытащить волосок, но умудряется порезать палец. Он обертывает окровавленный палец двумя носовыми платками. Все это происходит на глазах женщины и бармена, кстати, последний, должно быть, принял его «за незадачливого провинциала, который ни в чем не разбирается» (ТЖД. 255–256). Значительную часть книги занимает изложение этого юмористически окрашенного мазохизма, связанного с рассказом о преследовании, преследовании женщины; женщины, которая остается недосягаемой, идет ли речь о детстве и маленькой девочке-гордячке, или позднее, в Мадриде, — об элегантной женщине. «Но что такое элегантная женщина? Это женщина, которая вас презирает…» (ТЖД). Наконец, появляется Гала — единственная, кто позволяет себя поцеловать. Но что происходит сразу после поцелуя? Влюбленный сдерживает себя, чтобы не сбросить ее в пропасть! Слава богу, он ограничивается тем, что провожает ее на вокзал. И, потирая руки, возвращается в мастерскую. «Наконец-то один!» — восклицает он. Герой пока еще не сумел соединиться с женщиной, но ему уже не терпится оказаться в одиночестве и взяться за картину «Великий мастурбатор».

Нам не дано узнать, почему у Галы возникло желание, чтобы Дали сделал так, чтобы она «сдохла». Она отказалась открыть свои глубинные мотивы. «В этой книге, — пишет Дали, — вивисекции будет подвергаться один-единственный человек — я. <…> И я занимаюсь этим вовсе не из садистских или мазохистских наклонностей, а исключительно по причине самовлюбленного нарциссизма» (ТЖД. 365). Мы вправе подумать, что нарциссизм «полиморфного извращения» окрашен садизмом и мазохизмом. И рассматривать повествование в целом как прекрасную иллюстрацию следующего механизма: женщина желанна лишь тогда, когда она держит мужчину на расстоянии (презрение, удовлетворяющее мазохизм), в противном случае это мужчина удерживает ее на расстоянии (садистское желание убить), иначе говоря, тогда, когда она позволяет ему остаться одному, чтобы «подвергать себя вивисекции». Причем сладострастно. Внизу на офорте, созданном Дали в качестве иллюстрации к тексту Жоржа Юнье «Онан»[76], Дали начертал:

«„Спазмо-графизм“, полученный с помощью левой руки, в то время как правой я мастурбировал себя до крови, до кости».

На волне успеха, сопровождавшего в 1942 году публикацию «Тайной жизни» в США, Дали в следующем году создает «Скрытые лица». Написанный довольно быстро на далианском французском, этот «настоящий роман», если воспользоваться авторской классификацией, был не без труда переведен на английский Ааконом Шевалье, который ранее перевел автобиографию Дали. Вплоть до сего дня на французском роман существует лишь в варианте, переведенном с английского[77]. Но мы по крайней мере можем оценить замечательную драматургическую конструкцию. «Это читается, — говорит Шевалье, — как роман нравов, персонажи оживают в сценах, погруженных в атмосферу декадентского романтизма, напоминающего Барбе д'Оревильи, Лиль-Адана и Гюисманса…»[78] На фоне пришедшей в упадок аристократии, парижской жизни, войны в Европе и героических действий Сопротивления интрига представляет собой чехарду, которую устраивают пять основных персонажей: граф де Грансай, горделивый землевладелец, чье поместье обременено долгами и ипотекой, Соланж де Кледа, светская дама, юная богатая американка Вероника Стивене, ее подруга, бедная польская девушка Бетка, и наконец Джон Рэндольф по прозвищу Баба, летчик, совершивший немало подвигов. Грансай навязывает стоически-мужественной Соланж любовное воздержание; Вероника и Бетка — обе влюблены в Баба, который после ранения скрывает лицо под маской; Вероника выходит замуж за Грансая, думая, что это Баба, снявший маску; Соланж умирает, так и не дождавшись соединения с Грансаем…

Дали представил роман как иллюстрацию особой разновидности страсти, которая должна занять место в списке психических явлений наряду с садизмом и мазохизмом: он называет ее кледализмом. «Садизм можно определить как удовольствие от страдания, причиняемого человеку; мазохизм — как удовольствие, доставляемое страданием, которому вы подвергаете объект своей страсти. Кледализм — это высшее удовольствие и страдание при самой возвышенной идентификации с предметом страсти. Соланж де Кледа — воплощение истинно нормальной страсти: святая Тереза в миру»[79].

Позже я вернусь к Соланж, погружающейся в самоотречение, к которому обязывает ее платонический возлюбленный; терзаясь, отказываясь от жизни плоти, Соланж умирает из-за так и не реализованного желания. Что касается Грансая, то кроме

присущей ему остроты зрения, о чем уже говорилось, ему, как и его создателю, присущ истинный дар терзать других, а также боязнь, несмотря на свое имя[80], обнаружить мужское бессилие. Как и Дали, он практикует мастурбацию, сопровождаемую грезами. Долго, садистски жестоко Грансай разъясняет Соланж ритуал, на котором зиждется его любовная философия. Любовники вначале предстают друг перед другом совершенно нагими, затем следуют месяцы плотского воздержания, когда пара старается избегать любых физических контактов. Запрет распространяется на свидания, где они появляются все более и более закутанными в одежду. В итоге, «если чары срабатывают, любовников одновременно охватывает оргазм, хотя их общение сведено к взглядам и выражению лиц». Вот способ предаваться любви, навеянный куртуазной любовью. Дали признает, что его собственная эротика «не лишена старинного влияния катаров, мистики трубадуров и куртуазной любви: наслаждения, основанного на отказе от потребления, одухотворении любовного акта за счет воздержания, приливов энергии оргазма к мозгу…» (PSD). Единственная «ночь любви», которую граф дарует Соланж, построена по такой модели: она приходит к нему в половине второго ночи, нагая ложится на его постель, в то время как он стоит, затаившись в темноте[81]. Два часа спустя она уходит ни с чем, и Грансай, стоя перед чуть примятой постелью, столь же честно, как поступил бы Дали, делает следующий вывод: «В самом деле, все это образует вполне логичную комбинацию с рецидивом моего комплекса бессилия».

В пятнадцать лет, открыв, что «избыток литературы» может служить отличной добавкой к любви, Дали тем не менее демонстрирует неплохие способности, усложняя досуг любовными играми. Вначале следует жертвенное признание: «Я влюблен в Карме, но никогда никому не признаюсь в этом, это тайна, которую мне хочется сохранить навсегда, навеки, я хотел страдать в одиночку, в этом и состоит мой эгоизм!» (JGA). Через несколько строк после этого признания следует опровержение: «Я понимал, насколько я циничен. Я не влюблен в Карме, тем не менее притворялся влюбленным». Эта самая Карме, в свою очередь, была, казалось, сильно влюблена, поскольку косвенно призналась в этом Сальвадору. А он притворился, что не понял. За несколько месяцев до этого он все же пытался поцеловать ее, но тогда она из стыдливости уклонилась. Подобные маневры мы охотно проделываем в отрочестве, но чтобы в тридцать семь лет Дали помнил об этом, когда писал «Тайную жизнь» и сообщал, что навязал девушке, с которой встречался в юности, «пятилетний план»! «Я стал цинично дозировать частоту наших встреч,

тематику разговоров, равно как и мою злонамеренную ложь, которую я всегда был горазд выдумывать… Когда я почувствовал, что моя „зазноба“ дошла до точки… я тут же начал требовать от нее все новых и новых самопожертвований» (ТЖД. 206–207). Бедняжка пришла в состояние, «граничившее с мистицизмом». Она вполне созрела, чтобы стать Соланж де Кледа. Так как Дали не скрывал всегдашнего своего опасения оказаться бессильным, не будет преувеличением сказать, что этот страх «образует логичное сочетание» с заведенной в юные годы подружкой, так же как с элегантной женщиной, которая его презирала. Для того, кто боится оказаться не на высоте до такой степени, что начинает грезить о женщинах как самках богомола, намерение держать женщину на расстоянии или быть отвергнутым ею является прекрасным решением проблемы. Кледализм теоретизирует это условие. И гораздо позже, когда над всем возобладает страх, Дали в полном соответствии с типичной для параноического демарша рационализацией сумеет оправдать подобное дистанцирование ссылкой на обычай, укоренившийся в народном обиходе: «Девушки из Ампурдана до сих пор поют рьяным ухажерам: „Beaucoup regarder, mais ne pas toucher“[82]» (PSD).

В том, чтобы «Beaucoup regarder», есть двойное преимущество — это предохраняет от опасности контакта и пополняет запас образов для мечтаний человека, который занимается самоудовлетворением. Бесцеремонное замечание гувернантки Грансая не оставляет нам никаких сомнений: на простынях графа — следы поллюций. И чем больше он сторонится Соланж, тем более важную роль играют грезы. Грансая, пребывающего в бездействии на борту пакетбота, плывущего из Касабланки в Буэнос-Айрес, «непрерывно осаждают неотвязные галлюцинации, рождаемые его либидо». Настойчиво преследующий его образ — это, разумеется, Соланж де Кледа. Теперь он испытывает сожаление, ощущая, как глубоко она «проникла в его сердце». Итак, он грезит с закрытыми глазами, «с небывалой зрительной остротой пред его взором проплывают кавалькады и празднества, похожие на те, что описаны в „Сне Полифила“»[83], что встают на фресках Пьеро делла Франческа[84]. Когда в час досуга ему хочется неспешно вглядеться в один из зримых образов, то достаточно, всего лишь расслабившись, смежить веки. Грезы Грансая головокружительно отчетливы, и Дали наслаждается, искажая похотливыми импульсами изысканный вкус своего протагониста. Этот его герой непосредственно созерцает извилистые очертания пресловутых мерзких поз, выведенные с той же скрупулезностью, что и в скульптурах Карпо… Под покровом ткани, облегающей тела, он в состоянии разглядеть

оттенки нежно-розовых сосков танцующих нимф.

Когда ты в одиночестве реагируешь на всплеск чувств, в этом есть свои преимущества. Контролируешь наслаждение за четверть секунды до его высшей точки, длишь, умножая питающие его образы; в том числе те крошечные, что снуют в картинах, мелькающих перед внутренним взором, и таким образом отдаляешь наступление оргазма. На этот счет Дали высказывается совершенно ясно. Прежде всего он разъясняет способ, каким данная практика задействует механизм, замещением которого она выступает, разъясняет, как именно она позволяет извлекать из этого удовольствие. Дистанцирование, которое поддерживает наслаждение наблюдателя, порочного зрителя, сходно с тем, что формирует наслаждение мастурбатора. Для того, кто предпочитает держаться на расстоянии от объекта желания, мастурбация не только предоставляет это удаление, но и способствует наслаждению, оттягивая те моменты, когда объект вызывается воображением. Автор описывает, как чувство вины, испытываемое юным Дали, отдаляющим миг возобновления мастурбации, сменяется ожиданием, которое усиливает удовольствие вплоть до того, что становится определяющим и тем самым обдуманным и управляемым. «Собственноручно разработанная психофизиологическая методика позволяла мне делать „это“ через все большие интервалы времени. Теперь я уже не притворялся перед собой и не давал зарока, что делаю „это“ в последний раз, — напротив, я даже обещал себе снова заняться „этим“ в воскресенье» (ТЖД. 201). Мастурбатор — единственный, кто может зафиксировать законы, управляющие его наслаждением, применяя их в соответствии со своим заветным желанием.

Полная картина свидетельствует о том, что вуайерист-мастурбатор — это одержимый. Образы настолько многочисленны, что нужно дать им как следует отстояться, чтобы осталось лишь несколько видений, зато изученных до малейших извилин. «По мере того как у меня оскудевает запас образов, оставшиеся приобретают необычайную отчетливость» (PSD). Грансай маниакально надраивает ботинки дважды в день, устанавливает ритуал свиданий с Соланж, не оставляя лазейки непредвиденному, и вовлекает в свои галлюциногенные мастурбации детали собственной художественной коллекции, хорошо изученные столь утонченным знатоком, как он. Так, Соланж является в его грезах на повозке с бронзовыми цепями, напомнившими ему стенные часы эпохи Людовика Шестнадцатого, «одно из его последних приобретений». В начале текста «Мечты» мы также сталкиваемся с эстетом, который

намеревается поразмыслить над живописным шедевром немецкой романтической живописи. А пока он долго колеблется, выбирая блокнот, в котором ему предстоит сделать заметки. Напомним, что этот эстет еще должен избавиться от навязчивого желания помочиться; к тому же воспоминание об отодвинутой в сторону во время позднего ужина хлебной корке вновь откладывает высокие размышления. Он возвращается в кухню, чтобы отыскать эту корку и отщипнуть мякиш — жест законченного маньяка. Одной рукой он крошит ее, забавляется, втягивая в ноздрю крошку и выдыхая, тогда как другая рука высвобождает член. Наконец спектакль начинается! Одна из прелестных уловок рассказа заключается в том, что эротическим грезам автор предается после отступления, связанного с воспоминанием о картине Вермеера «Письмо» и изображенной там драпировке. Будто занавес поднимается, выпуская череду картин, вкратце описанных выше. Последние строки дают нам понять, что мастурбатор не сможет достичь своей цели, ведь он поглощен засевшей у него в голове навязчивой идеей: грезы развеиваются, когда Дали обнаруживает, что занят тем, что «скрупулезно записывает их» (MPC. 42). Любой опытный последователь Онана знает: ясность видений во время мастурбации порой свидетельствует о концентрации, которая сама по себе резко снижает эротическое напряжение и тогда приходится заново восстанавливать галлюцинацию. Подлинный мастурбатор должен обладать усидчивостью чиновника или нотариуса. Дали полагает, что в этом плане он является достойным сыном своего отца, нотариуса, и он рассуждает о мастурбации как о «научной дисциплине» (CDD). Представление образов связано с практическим следованием ритуалу. Литературным образцом подобной дисциплины можно счесть героя романа Роже Нимье «Шпаги», который день за днем ведет в специальной тетрадке подсчет количества и длительности своих мастурбаций!

Глава VIII. Одиночество

Мастурбатор вполне может вызвать образ прелестной блондинки, находясь в сердце Африки, а теорию нимф — на корабле, плывущем в Америку, в его голове может уместиться множество образов партнеров, для него не важно, что там, где он находится физически, большую часть времени он пребывает в одиночестве. По натуре он наблюдатель: он может наслаждаться своим одиночеством. Прежде всего оно обусловлено социально. Стыдливо сознавая, что «это» запрещено, подросток прячется, чтобы заняться «этим». Уединение, связанное со сладострастием, само по себе превращается для него в удовольствие. В «Тайной жизни» не счесть употреблений слова «один» — причем всегда с ликующей интонацией: «Я один! Совсем один!», «…я старался всегда быть влюбленным, — но таким иезуитским образом, чтобы никогда не встречать предмета моего желания» (ТЖД. 170). По поводу заведенной юным Дали подружки: «Я знал, что не люблю ее, она знала, что я не люблю ее, я знал, что она знает, что я не люблю ее, она знала, что я знаю, что она знает, что я не люблю ее. Мое одиночество оставалось непотревоженным» (ТЖД. 208). И вспомним это «Наконец-то один!», вырвавшееся после отъезда Галы, после того как они упали друг другу в объятия.

Можно ли доверять этому стремлению к одиночеству, когда мы знаем о светской жизни мэтра и двора, окружавшего его в Порт-Льигате (где даже не было комнаты для гостей) или в номере-люкс парижского отеля «Мейрис»? Да, потому что нет ничего более восхитительного, чем ощутить свое одиночество в окружении многих. Дали рано сделал это открытие, когда, сидя в классе, пытался смотреть сквозь стены. Таким образом ему удалось развить дар «полной изоляции», способность, которой обычно сопутствует невероятная скрытность. «Я достиг почти постоянного отсутствия на уроках» (CDD). Эта скрытность благоприятна для развития многоликой личности. Школьник-мечтатель может выглядеть благоразумным ребенком, все внимание уделяющим уроку, легко предположить, что, прояви он немного старания, он смог бы ответить на вопрос учителя, не переставая при этом витать в облаках. Отдавая отчет в своем взрослом поведении, Дали продолжает: «Я могу прокручивать внутри себя свой маленький фильм… я нахожу тайный выход из окружения, куда пытаются заключить мою душу» (CDD). Человек, обожающий одиночество, совсем не обязательно является отшельником. Напротив, он может жить среди людей, общаться с ними, меняя выражение лица, реагируя на собеседника. Чем

больше вы потакаете прихотям любопытствующих, журналистов и фотографов, тем лучше ваше лицо отвечает ожиданиям тех, кто обращается к вам, и тем скорее вас оставят в покое (я говорю о покое, необходимом для выполнения поставленных вами задач, что, разумеется, является главным). Это характерный для хамелеона способ защиты — его окраска гармонирует с окружающей средой. Ребенком Дали наблюдал за повадками этих мелких мимикрирующих тварей. Его экстравагантность, как впоследствии и экстравагантность Уорхола, — это способ примирить такую манию с тайными маниями других. Напялить ее на себя, и тем самым освободить от нее других, освобождаясь заодно и от них самих. Я с удовольствием воображаю, как Дали, покуда его друзья еще забавлялись последним прикидом, в котором он предстал перед ними, или новой его личиной, с чувством удовлетворения отправлялся к себе в мастерскую. Вероятно, именно в этом ключе следует трактовать ответ, который Дали дал Шанселю[85]. В то время как некоторые возмущались при виде того, как великий художник корчит из себя клоуна, рекламируя марку шоколада или средство «Алка-Зельцер»… сам он просто обзаводился материалами для возведения защитной стены, благодаря которой он сможет закончить то, над чем работал в безлюдной мастерской.

Дали доставляло удовольствие описывать вечера, во время которых он исполнял роль распорядителя эротического церемониала. Следуя логике кледализма, то есть наслаждения, черпаемого в нескончаемом ожидании и фрустрации, он никогда не упускал случая отметить неудавшиеся вечера — из-за того, что в дождливый день в Париже не удалось поймать такси, или еще потому, что из-за сложной позы рухнуло ложе одного из участников. Ситуация кажется смехотворной. Не будем квалифицировать эти вечера как сексуальные оргии — Дали был бы против этого — скорее назовем это театрализацией. Тот, кто именует себя Божественным Дали — ссылка на Божественного Маркиза[86], — отбирает участников, используя красоту в качестве критерия, и при том претендует на то, что помещает их в условия морального выбора, чтобы усилить их желания, но он, по его утверждению, доводит их до неистовства, откладывая реализацию их желания. С той же страстью к деталям, что и у маркиза, он предписывает позы, которые, как в романах последнего, являются чем-то вроде «живых театральных картин». Короче, речь идет о том, что мастурбатор свободно управляет расстановкой протагонистов своих фантазмов. Если персонажи маркиза де Сада ведут себя именно таким образом, а само повествование отличается жестокостью, то потому, утверждает

он, что мастурбатор переносит фантазмы в реальность, заставляя живых людей интерпретировать даже самые убийственные вымыслы. Дали, поскольку его садизм носит, в сущности, ментальный характер, а действия заключаются скорее в предотвращении с помощью сублимации агрессивности, свойственной сексуальным порывам, чем в описании насилия, утверждает, что помышлял о том, чтобы переписать «Сто дней Содома», превратив порок в добродетель и оргазм — в экстаз, чтобы создать из этого «сагу, воспевающую целомудрие, воздержание и духовное совершенство» (PSD).

Возникает вопрос по поводу вечеров, где Дали поджидало столько нестыковок: ради чего он приглашал реальных людей, которые явно не столь покорны и услужливы, как виртуальные персонажи. «Признаюсь вам, — сказал Дали Пауэлсу, подробно описав ему эти вечера, — мне достаточно моего безумного воображения, в конечном счете, мне вообще никто не нужен». Ему и надо было всего лишь убедиться в том, что ему действительно никто не нужен, и насладиться тем сильнее своей способностью к самоудовлетворению, проявлявшейся среди людей и открывавшей ему путь к бегству от них. Известно, что одно довольно неблагодарное занятие, доставлявшее ему наслаждение, состояло в том, чтобы почти вплотную приблизить лицо к зеркалу и выдавливать испещрявшие его черные точки — это квалифицировалось как замена мастурбации.

Дали использовал это занятие в качестве метафоры для объяснения «Аэродинамического появления „существ-объектов“»: так называлась его статья, напечатанная в «Минотавре»: «В высшей степени прекрасно и радостно, когда после нескольких неумелых и бесплодных надавливаний добиваешься, что явственно выталкивается инородное тело, содержавшееся в плоти вашего собственного носа или того существа, что стоически покорилось подобному действию; я осторожно ввел этот акт в обиход, и среди всех прочих он оказался увлекательным, чарующим и неудержимым» (MPC. 51). Мастурбатора, поглощенного собой, если рассматривать его внутри подчиняющейся ему группы, можно сравнить с угрем, выдавливаемым из поры.

На сих сборищах, чтобы не определить их словом, которое вряд ли понравилось бы Дали, — где человеческие контакты имеют конечной целью секс, тот, у кого доминирует орган зрения и кто подчиняет ему сексуальное удовольствие, автоматически занимает позицию наблюдателя. Он мысленно отстраняется от наблюдаемой сцены: он вуайерист, охотно занимает позицию вне действия либо, наоборот, как в случае Дали, — становится

распорядителем: тем, чья точка зрения определяет всю сцену. Испытанное ощущение, отчасти дистанцированное, усиливается самой природой картин, открывающихся взгляду, которые могут быть восприняты как нереальные; вуайерист может быть подведен к рассмотрению ситуаций, жестов, которые вряд ли казались ему осуществимыми. Например, молодая женщина, выгнувшаяся назад, так что ее губы касаются губ стоящего сзади молодого человека, — «в одной из тех невероятных поз с индийских фресок» (PSD). Это даже трудно себе представить, и поэтому вуайерист отстраняется от предложенной реальности с таким впечатлением, кое порой оставляют сны, столь странные, что кажутся нам чужими, не нашими, хотя они приходят из сокровенных глубин наших желаний. Попробуем обобщить сказанное: парадокс состоит в том, что сексуальная оргия — это, возможно, *сверхсон* одинокого искателя наслаждений.

В бухте

Идет ли речь о литературе или живописи, Дали весьма часто помещает место действия неподалеку от источника. Именно там, у источника, присел на корточки мифический Нарцисс, чтобы утолить жажду. Его часто изображают в этой позе, и Дали, вероятно вспомнивший картину Караваджо[87], которая является если не двойным образом, то по меньшей мере раздвоенным, — не отступил от этой традиции. В картине «Метаморфозы Нарцисса» — раздвоенном изображении — фигура совсем согнута. Следовало бы сказать «свернута». Во второй главе «Тайной жизни», названной «Внутриутробные воспоминания», Дали, описывая позу, которую обычно принимает перед тем, как погрузиться в сон, говорит о «скрючивании», или, более точно, о «сворачивании в клубок». «Перед тем как уснуть, я подолгу лежу, свернувшись в позе человеческого зародыша… Спиной же я стараюсь как можно плотнее прильнуть к воображаемой плаценте из постельного белья, в которую я пытаюсь зарыться как можно глубже». Изображенный им Нарцисс принимает эту самую эмбриональную позу. На следующий год после написания главы «Внутриутробные воспоминания» Дали позировал фотографу Хальсману совершенно обнаженным и благодаря фотомонтажу — свернувшимся внутри яйца.

Глава I. Океаническое чувство

Тема родовой травмы (Дали заимствует название книги Отто Ранка) и возвращения в рай материнского чрева — во время сна, когда «мы ненадолго возвращаемся в драгоценные чертоги потерянного рая» (ТЖД. 52), — является лейтмотивом далианского воображения. В определенной мере Дали трактует метаморфозу Нарцисса как второе рождение: цветок, в который превращается Нарцисс, проклевывается сквозь треснувшую скорлупу яйца. В картине «Геополитический младенец, наблюдающий рождение нового человека» (1943) — это человек, пытающийся вырваться за пределы карты мира, смятой в яйцевидный ком. А в спроектированном Дали павильоне «Сон Венеры» на всемирной выставке в Нью-Йорке в 1939 году посетители должны были проследовать в пещеру, навевающую определенные ассоциации. Им предстояло миновать порог между ног гигантской женщины и помимо других помещений рискнуть проникнуть в так называемый «мокрый зал». Вполне возможно, что именно эта Венера вдохновила Ники Сент-Фаль на создание «Ноп», полой внутри любовницы из Стокгольмского музея[88].

Подобно этому овосипед: велосипед, заключенный в пластиковый прозрачный шар диаметром метр двадцать, на котором Дали «высадился» в Нью-Йорке в конце 1959 года, — стал неким предвестником биокапсул, придуманных художниками в шестидесятые-семидесятые годы. Так что проклевывание из яйца, вероятно, способствовало возникновению так называемых надувных форм: возможно, потому, что воздух — основа жизни — считался благотворным (перед тем, как предпочтение было отдано поллюции). На память приходят все эти материнские утопии вроде яйцевидного «Плацентариума» Пьеро Мандзони (1961) или «Венеры из Чикаго» Бернара Квентена (1974–1975): гигантского тела лежащей женщины.

В начале книги я говорила, что дом в Порт-Льигате, ныне принадлежащий фонду Галы и Сальвадора Дали, настолько уютен, что я и сама бы с удовольствием обосновалась там. Во всяком случае, когда-нибудь я так и сделаю. В этом есть что-то от материнского лона. Не желая вовлекать читателя в интроспекцию, столь же длинную и подробную, как та, в которую пускается Дали в «Трагическом мифе об „Анжелюсе“ Милле», замечу лишь, что визит туда — теперь я это понимаю — явно произвел на меня впечатление. Задолго до того, как проехаться по маршруту Фиге-рас — Кадакес — Порт-Льигат — Пуболь[89], мы с Жаком однажды остановились в какой-то гостинице в Бель-

Иле. В Бретани оттенок неба, разумеется, совсем иной, чем на каталонском побережье[90], но все же можно провести некоторые сравнения. Наш отель в Бель-Иле был расположен в глубине бухточки Гульфар, почти посередине, а дом Дали находится в центре бухты Порт-Льигата. И там и здесь повсюду ощущается близость воды, ведь обитаемое пространство совсем невелико. Комната в особняке Гульфар была уютной, но маленькой и, насколько я припоминаю, находилась в мансарде. Дом в Порт-Льигате, как известно, состоит из нескольких соединенных между собой рыбацких хижин, которые постепенно докупались и перестраивались. И если сложность постижения творчества Дали сравнима с лабиринтом, то его дом может служить трехмерным символом такого лабиринта, и огромные яйца, венчающие крышу, являются эмблемой его защитной функции. Комнаты совсем невелики, впрочем, в дом пускают маленькими группами; необходимо пройти по очень тесным коридорам, некоторые из них выглядят как тайные ходы; подняться на несколько ступенек, затем спуститься, чтобы обнаружить овальный салон, почти скрытый от посетителей: чтобы попасть туда, надо пройти через ванную комнату Галы. Вдоль стен салона тянется обитая тканью банкетка с подушками. Это сокровенное нутро дома.

Помнится, во время пребывания в Бель-Иле нам приходилось много работать: каждому из нас нужно было прочесть корректуру книги, готовившейся к печати, и мы обменивались заданиями. Я работала над исследованием об Иве Кляйне. По стечению обстоятельств оно было начато вскоре после самоубийства моей матери. Несколько месяцев спустя дни, проведенные в отельном номере методу крохотным импровизированным рабочим столиком и видневшейся в окне темной океанской гладью, стали для меня островком счастья. Сократив свои дни, моя мать лишила меня частицы моего будущего. Она уничтожила часть меня самой, по крайней мере, так я это ощущала. И вот, посреди бухточки Гульфар — в самом этом названии нельзя не услышать отзвука слова «поглощение», — я возродилась в пространстве, наделенном измерением двойной глубины: с одной стороны я была ограждена от мира заслоном из скал и стены комнаты, с другой — глубиной океана. Я испытала — хоть и не стремилась к этому — ощущение абсолютного блаженства в этом слиянии с внешними обстоятельствами нашей с Жаком жизни, — когда горизонт виделся мне непрерывным и, казалось, возвращавшим меня к утекающему времени. Разумеется, я внутренне примирилась с покойной матерью. Я возвратилась в материнскую утробу — одновременно закрытую, защищенную от внешнего мира и в то же время безграничную. В своем сочинении «Скрытый

закон искусства», которое — готова поклясться! — существенно углубило мое понимание творчества Дали, — Антон Эренцвейг описал это парадоксальное пространство:

> «В понятиях психоанализа ощущение беспредельной протяженности тесно связано с фантазмами по поводу материнской утробы. Матка как таковая, вероятно, является наиболее жестко закрепленным символом замкнутого пространства, порождающего клаустрофобию. Но между тем в фантазмах ребенка матка раздвигается, вмещая целую вселенную»[91].

Это чувство «беспредельной протяженности» Эренцвейг называет «океаническим», заимствуя термин, который Фрейд применял по отношению к мистическому опыту. Это ощущение, будто ты составляешь с вселенной единое целое, можно испытывать в момент регрессии, в фантазме возвращения в материнское чрево, но оно также проявляется в том, что автор обозначает как пребывание в стадии «дедифференциации» (уничтожения различий) в творческом процессе. Как он считает, художнику, более чем кому-либо другому знакомы моменты напряженной работы сознания, которые уничтожают все различия, сметают все границы, включая грань между личностью и окружением. Моменты, погружающие его в состояние совершенной отзывчивости, принятия всех возможностей, открытости бесконечному, предшествуют выбору, приводящему его к созданию произведения. Чаще всего это снятие различий действует в глубине подсознания, однако с его осознанием может возникнуть чувство экстаза.

Описание мгновений, когда человек испытывает это океаническое чувство, есть в другой книге — «Обыкновенные бездны» Катрин Милло, к которой я отнеслась с тем большим вниманием, что имя автора, будучи почти полным омонимом моего, завязывает дополнительный узелок в цепочке, уже связывающей меня с текстом Дали об «Анжелюсе» Милле. Подобно Эренцвейгу, опирающемуся на пример многих современных художников, таких как Джексон Поллок, Бриджет Райли и других, Катрин Милло приводит сходные моменты из повестей Артура Кестлера и Анри Мишо. Она также говорит и о личном опыте: так, двигаясь по дороге, которая должна была привести ее к началу новой жизни (к делу, за которое она еще не бралась, в незнакомый город), она странным образом угодила в аварию.

> «Непостижимо, но в последующие дни все мои

> тревоги исчезли, меня заполнило чувство неведомой свободы, будто я исполнила некий жизненный долг. Возникла всеобъемлющая пустота. Это началось с неба, будто поднялся невидимый купол, и открылась бездонная дыра. <…> Затем пустота распространилась, расширяя мир, раскрывая его во все стороны»[92].

Развязка драмы, когда мы соприкоснулись со смертью или пережили серьезное несчастье, заставляет поверить, что гибель живого существа может быть пережита как возрождение. Катрин Милло подмечает такой нюанс: «Будто… я погибла тогда, на дороге и отныне получила добавочное существование. Является ли это возрождением? Скорее второй жизнью, очищенной от накопленного хлама, даровой, снизошедшей на вас как благодать».

Глава II. От угрозы каннибализма

Хотя Дали никогда не дает патетических описаний пережитых им травм, можно представить события, которые стали для него источником страдания: смерть матери, когда ему едва исполнилось семнадцать лет, разрыв с отцом, изгнание из семьи и, как можно предположить, невозможность в годы войны и эмиграции в Соединенные Штаты вернуться к пейзажам детства, на равнину Ампурдана. Как и положено художнику или писателю, он освобождается от болезненных переживаний, воссоздавая их в творчестве. Америка, где он пишет книгу «Тайная жизнь», была страной, явно благоприятствовавшей подобной задаче. «Новая кожа и новая земля!» — пишет Дали на последних страницах книги сразу после строк: «Наперекор всем мне показалось гораздо разумнее сначала написать мемуары и только потом их прожить. Жить! Чтобы человек мог пройти вторую половину отпущенного ему срока… во всеоружии опыта, надо сперва добротно пройти первую половину своего существования. Я убил свое прошлое, чтобы избавиться от него, как змея избавляется от своей старой кожи…» (ТЖД. 569). Каждый раз в своих мемуарах он возвещает, что «неминуемое возрождение начнется на следующий день после ее публикации». И еще, последние слова — перед Эпилогом — звучат так «После Реакции и Революции — Возрождение».

Но чтобы пережить возрождение, необходимо, чтобы состоялось погребение. Опираясь на работы первопроходцев психоанализа, читая поэтов, Эренцвейг рассматривает одну из самых ранних стадий (доэдиповскую) развития ребенка, когда мать, угрожающая проглотить ребенка в порыве любви, внушает ему страх. Этот образ — отражение мифа о Великой Матери, наряду с другими иллюстрированный в мифологии таким персонажем, как Агава[93]: мать, которая разрывает сына на части, а потом, когда миновал припадок безумия, собирает части растерзанного тела, чтобы предать его земле. Эренцвейг сопоставляет с этой моделью концепцию поэта Роберта Грэйвза: «В его понимании, аполлонический поэт уклоняется от опасностей бездны, где его поджидает истинная муза, таящая опасность Белая Богиня. Истинная угроза, которую она воплощает, имеет троякий аспект: неразличение между любовью, жизнью и смертью. Ее любовь к поэту, таким образом, только ускорит его смерть: поклоняющийся богине поэт провоцирует собственную смерть, чтобы обрести любовь и возрождение, или же… он жаждет жизни в смерти». Океаническое чувство амбивалентно, как ощущение головокружения. Если полнота

чувств, которую мы ощущаем при виде бескрайних просторов, может вызвать нечто вроде экстаза, то подобные чувства заглушают ужас перед возможным поглощением. Сколь бы благотворным ни было мое созерцание океана из окна в Бель-Иле, я — с моей извечной неспособностью научиться плавать, то есть простереть над бездной тело, слишком отягощенное лишним балластом для моего влечения к этой бездне, — так и не ступила в воду. Сам Дали любил морские купания, однако я обнаружила, что во время первого плавания на корабле через Атлантику им овладел «настоящий страх перед океанским простором» (ТЖД).

Тема возрождения — которая отчасти включает и восстановление после травмы рождения — это полюс далианского творчества; это погружение, поглощение, пожирание, в котором присутствует другой. Одно из «подлинных» детских воспоминаний касается занятий рисунком в помещении прачечной, превращенной в художественную мастерскую. В очень жаркие дни, вспоминает Дали, он укладывал доску поперек цементной лохани, наполнял ее нагревшейся на солнце водой, раздевался и устраивался работать, погрузившись в воду по пояс, — это оживляло в нем «наслаждения внутриутробного рая» (ТЖД. 108). На тех же страницах появляются яйца в скорлупе и без нее, которые заполняют живопись Дали и позволяют визуализировать мягкую и вязкую субстанцию, где плавает эмбрион. Несколько дальше упоминается мешок с прогревшимися кукурузными зернами, которые мальчик сладострастно опрокидывает на себя, предварительно — как и в предыдущем случае — сняв штаны; а еще особый эпикурейский, проделываемый каждое утро ритуал, заключавшийся в проливании на себя струйки липкого кофе с молоком. Упомянем также детские игры вроде «игры в пещеры»: когда втискиваются в шкаф (CDD). Есть еще некая эрзац-фантазия, и мы к ней еще вернемся: мальчик воображает, что умер и тело его пожирают черви; юный художник писал, облепленный роем крупных мух, привлеченных не слишком свежей рыбой, чешую которой он зарисовывал с натуры (ДГ).

Эта навязчивая идея, разумеется, отразилась в «Трагическом мифе об „Анжелюсе“» Милле. Дали тут ничего не приукрашивает, поскольку ранее он уже писал о своем страхе перед кузнечиками (эта тема появилась еще на страницах дневника, который художник вел в отрочестве): он действительно видит в молитвенной сосредоточенности крестьянки позу, напоминающую о сложенных лапках насекомого, и что еще страшнее — самку богомола, которая пожирает самца после оплодотворения. Отталкиваясь от этого образа, художник также

припоминает, как ребенком задумывался о том, не съедает ли самка кенгуру (принимающая схожую позу) малыша, который помещается в ее сумке.

Эту интерпретацию картины Милле подчеркивает фигура мужчины (сына крестьянки): перед парализующей силой вакхической матери он пытается скрыть эрекцию, прикрываясь шляпой. Дали заканчивает утверждением, что «погружение персонажа „Анжелюса“, то есть меня самого, в материнское молоко может быть истолковано именно как выражение поглощения, уничтожения, пожирания матерью». Внезапно ему приходит фантазия: окунуть в ведро с теплым молоком саму картину. Но так как картина опустилась горизонтально, Дали перестает понимать, кто же этот поглощенный персонаж — мужчина или женщина[94] (МТА)!

Позднее Дали подыщет более основательное подтверждение своим выкладкам. Когда, двадцать два года спустя после написания, текст был опубликован, автор предпослал ему пролог, где сообщил следующие научные данные: изучение картины в рентгеновских лучах показало среди прочего, что Жан-Франсуа Милле у ног персонажей вначале написал гроб и в нем ребенка, потом из опасения отпугнуть зрителя он «вынужден был скрыть умершего мальчика под красочными мазками, изображающими землю» (МТА)! Все эти темы связываются между собой с исчерпывающей полнотой в тексте «Любовь» из книги «Видимая женщина». Приведем цитату:

> «Нет ничего более удивительного, чем тщательная фиксация поз, которые человек принимает во время сна, в особенности после занятий любовью; эти позы, всегда связанные с уничтожением или внутриутробным сворачиванием, имеют существенное основание, когда это поза счастливцев, засыпающих в страстной космической позе „69“ или поза самки богомола, пожирающей самца»[95].

Поза «69» предполагает, что любовники совершают взаимный обмен, занимаясь оральным сексом. В картинах Дали начала тридцатых годов есть множество изображений или намеков на фелляцию, и если, как утверждается в «Трагическом мифе», любовь Галы приводит к «психическому выздоровлению» после «ужаса любовного акта», то это происходит отчасти потому что, вероятно, ей удалось доказать, что оральная ласка избавляет мужчину от опасности. Хотя Гала по-прежнему напоминает Сальвадору Дали льва с заставки студии «Метро Голдвин Майер» (ДГ)! Вспомним такие картины, как «Великий мастурбатор», само

собой разумеется, «Тур удовольствия» и «Фонтан» (1930) или еще рисунок «Изысканные сладости для детей» (1931). Мальчик, который, сравнивая свой член с пенисами одноклассников, беспокоится, вдруг у него он меньше, чем у них (CDD), потом, став юношей, страдает от комплекса бессилия, смешанного с тайным убеждением, что «соитие почти неминуемо влечет за собой смертельные последствия» (MTA) (все эти опасения связаны со страхом кастрации, что психоаналитики не преминули связать со страхом утраты зрения), а в итоге он вступает в связь с женщиной, пишет маслом и рисует громадные пенисы, возбуждающие в женщинах вожделение, стремление к оральному сексу, — взять, например, «Рисунок, нарочно сделанный для Галы» (1932). Дали закончит объективацией своих навязчивых идей, заняв эстетическую позицию, неуместную в контексте сюрреализма; в частности, эта позиция направлена на реабилитацию «Ужасающей и съедобной архитектуры Ар Нуво» (этому посвящена статья Дали, опубликованная в журнале «Минотавр»). Мы были правы, подчеркивает Дали, уподобляя стиль современных домов пирожным, ведь это «первые и единственные здания, рождающие эротические импульсы, и жизнь подтвердила важность подобного формообразования, связанного с любовным воображением: ты можешь самым реальным образом съесть предмет своего желания» (MPC. 46).

Из этого как минимум видно, что Дали не удалось скрыть навязчивые идеи, прочно закрепившиеся на самых ранних стадиях детского развития. В некоторых регрессивных соблазнах проявляется анальный характер, другие ведут еще дальше — к ностальгии оральной стадии. Нередко речь идет о «сосании», о «верхней губе, сосущей подушку» (CDD), перед тем как ребенок засыпает… Во всех текстах Дали есть информация о состоянии желудка автора, о том, что он жадно проглатывает, — как в сцене галлюцинаций студенческих времен, когда он посвятил два дня оргии: «Тут присутствовало буквально все: и разогретый кролик, и выбритые подмышки, потом губы, глаза и снова разогретый кролик, анархия, анчоусы, абсолютная монархия, устрицы, разогретый кролик, желчь, подмышки и желчь, желчь…» (ТЖД. 284). У нашего героя глаза видят больше, чем вмещает желудок. Ему бы следовало знать, что перед чересчур обильным столом, как перед возлюбленным или возлюбленной, следует остановиться на поедании взглядом. В дальнейшем визуальный аппетит Дали будет прекрасно замечать его каннибальские фантазмы.

Кстати, в текстах то и дело мелькает слово «каннибальский». Неудовлетворенная любовь оказывается «столь же каннибальской

в своих проявлениях, как у самки богомола, пожирающей самца во время соития» (ТЖД. 208); Дали, обожающий извлекать костный мозг из костей и потчующий себя специально выдержанными вальдшнепами, наслаждается своим «каннибальским аппетитом» (CDD) и т. д. Немало его картин и рисунков созданы на тему каннибализма — например, чета пожирающих друг друга чудовищ с картины «Осенний каннибализм» (1936). В общем плане произведения этого периода рассматриваются в связи с гражданской войной в Испании, но, как было верно замечено, в них также находит воплощение присущее Дали понимание человеческой природы, одним из аспектов которой является каннибализм войны[96].

Нечто в этом духе нашло воплощение в акции Ива Кляйна с прыжком из окна[97], он также изобразил собственное погребение. Неоднократно он делал снимки, на которых представал спящим под одной из своих работ. Монохромное золото, разостланное на полу, где, как на надгробном камне, лежат искусственные розы и венок из синей морской губки. Это произведение называется «Cigit l'espace» («Здесь покоится пространство»). Оно датировано 1960 годом, годом «Прыжка в пустоту». Комментариев его мало, хотя одна из приведенных здесь фотографий, сделанная незадолго до смерти художника, могла бы способствовать каким-нибудь высказываниям в романтическом духе — однако присущее ей китчевое начало, пожалуй, обескуражило бы любителей свободного пространства и монохромности. Я же вижу здесь проявление самоиронии, нередко сопутствующей высшим творениям больших художников, стремящихся избежать моноинтерпретации. Я осваиваю пространство, я взлетаю… однако бум-м! я с тем же успехом могу оказаться и под землей — вероятно, именно об этом предупреждает Ив Кляйн[98]. Теперь это произведение и сама инсценировка видятся мне в свете положений, выдвинутых Эренцвейгом. Открытие себя бесконечности и погребение в чреве матери, в чреве земли — суть одно и то же движение[99]. Легко себе представить, что художник, стремящийся предельно расширить поле своего творения, сознающий риск, которому он подвергается (для Ива Кляйна этот риск был вполне реальным), через изображение собственной кончины заклинает сопряженную с этим тревогу. По выражению Эренцвейга (говорившего о Грэйвзе), художник «уворачивается от бездны», ускоряя собственную смерть, но поскольку речь идет об изображении, об игре, о художественном произведении, то он делает это с надеждой на «возрождение».

Был и другой человек, другой поэт, имевший привычку разыгрывать комедию собственной смерти, — это Фредерико

Гарсиа Лорка. В конце вечера, находясь среди друзей, он, случалось, вытягивался на диване и, лежа в позе мертвеца, подробно рассказывал о своем положении во гроб и хаосе, который вызовет катафалк по дороге на кладбище. «Он исполнял нечто вроде горизонтального балета, изображая резкие движения своего тела во время похорон, когда гроб спускают по крутому обрывистому склону в Гренаде» (ДГ). Он описывал все фазы вплоть до разложения собственного трупа. Нагнав тоску на друзей, он радостно вставал. «Так ему удавалось немного развлечься»[100], — с ноткой грустной иронии замечает Луис Ромеро. Этот ритуал произвел на Дали глубокое впечатление. Он вспоминал о нем в 1986 году, в последних интервью, данных Яну Гибсону, хотя был уже очень болен и ему было трудно говорить[101]. Более того, Дали вообще присвоил себе эту тему так как в 1973 году в качестве названия начальной главы в книге бесед с Парино он выбрал тему «Как жить со смертью»: «Моя высшая игра состоит в том, что я воображаю, будто я умер и меня поедают черви. Я закрываю глаза и с абсолютной скатологической ясностью вижу, как меня медленно сжирает и переваривает инфернальная кишащая масса огромных зеленоватых личинок, насыщающихся моей плотью». Далее следует абзац об этом пиршестве, описанном с точки зрения тела, приносимого в жертву. Главу завершает такая фраза:

> «Больше всего меня страшит смерть, а воскресение плоти, важнейшая для испанского искусства тема, — это то, что мне труднее всего принять с точки зрения… жизни».

Глава III… к фениксологии

Итак, Дали забавляется, предлагая способы доступа к бессмертию, основанные не столько на религиозной концепции, сколько на научных фактах — надо сказать, истолкованных весьма вольно, — например, открытие ДНК. В 1973 году художник создает книгу-объект «Десять рецептов бессмертия». Однако наиболее убедительной оказывается изобретенная им новая наука под названием фениксология (о которой Кокто вспомнит в фильме «Завещание Орфея»), хотя и здесь мы вряд ли обнаружим научную достоверность. Во всяком случае, именно благодаря фениксологии были написаны самые волнующие страницы «Дневника гения», посвященные самоубийству Рене Кревеля. Мы уделили немало внимания нереализованным любовным отношениям Дали и Лорки[102], однако дружба, о которой свидетельствуют страницы, посвященные Кревелю, также заслуживает внимания.

Как и все физические характеристики, которые дает Дали людям, описание Рене Кревеля отличается беспощадным синкретизмом, правда, окрашенным нежностью. «Внешне он был похож на эмбрион, вернее сказать, на побег папоротника… Вы, несомненно, уже обращали внимание, какое у него насупленное, как у падшего ангела, лицо, по-бетховенски глухое, ну прямо завиток папоротника! Если вы еще не обратили на это внимание, то задумайтесь и будете иметь точное представление о том, что напоминает вытянутое, как у недоразвитого, болезненного ребенка, лицо нашего дорогого Рене Кревеля» (ДГ. 136). Конечно, судьба поэта была предопределена его именем: «Кревеля звали Rene/Рене, что, вполне вероятно, происходит от причастия прошедшего времени глагола *renaitre* (возрождаться, воскресать). Но в то же время он сохранил свою настоящую фамилию Кревель (Crevel), которая как бы подразумевает действие, определяемое глаголом *crever* — „подыхать“, „умирать“ или, как сказали бы философы, мало-мальски подкованные в филологии, „витально неодолимое стремление к смерти“». Но сходство с эмбрионом на время уберегло его. «Фениксология дарует нам, живущим, великую возможность обрести бессмертие в течение нашей земной жизни, и все благодаря скрытой способности, помогающей вернуться в эмбриональное состояние и получить возможность вечно возрождаться из собственного пепла, в точности как Феникс…» Поскольку вся жизнь Кревеля была чередованием лечения в санаториях и периодов интенсивной литературной и политической деятельности, «никто так часто не „умирал“ и так

часто не „воскресал“, как наш Рене Кревель» (ДГ).

Событие, предшествовавшее рождению Дали, если не предопределило, то по меньшей мере создало предпосылки для этих фениксологических наблюдений. Старший брат художника, родившийся в 1901 году, умер за девять месяцев до его появления на свет. Родители Дали в том же неизбывном горе, что и родители Винсента Ван Гога, назвали новорожденного именем брата. Дали несколько отступает от фактов, утверждая в «Тайной жизни», что его брат скончался за три года до его рождения в возрасте семи лет. Это отступление от хронологии маскирует то, что краткий временной разрыв между смертью старшего и рождением младшего определялся стремлением родителей создать замену умершему ребенку. Дали, когда ему было уже под семьдесят, все еще злился на отца: «Когда он смотрел на меня, то взгляд его столь же был обращен на моего двойника, сколь и на меня. Он воспринимал меня как полчеловека, как лишнее существо. Моя душа съеживалась от страдания и гнева под лучом этого лазера, непрестанно копавшегося в ней в поисках того, другого, кого более не существовало» (CDD). Как в подобных условиях отказаться от того, чтобы быть всего лишь двойником и «отвоевать себе право на жизнь» (CDD)? Разумеется, отрицая то, что был рожден как замена брату; акцентированный биографизм творчества Дали направлен на личное самоутверждение. И это происходит в опровержение естественного порядка вещей. «Мало-помалу Моисей (Дали вначале сравнивал отца с Моисеем. — КМ.) освободился от своей бороды, а Юпитер от молний. Остался лишь Вильгельм Телль: человек, успех которого зависел от героизма и стоицизма его сына» (CDD). Сын порождает отца. Следует признать, что если Сальвадор Дали Куси (отец) все еще существует для нас, то лишь потому, что Сальвадор Фелипе Хасинто Дали Доменеч (сын) оживляет его черты в портретах отца (которому придано сходство не только с Вильгельмом Теллем).

Ребенком Сальвадор Дали выбирал самые неожиданные места в доме (ковер в гостиной, ящик для обуви…), чтобы справлять там нужду, сводя с ума домашних, всем семейством пускавшихся на поиски экскрементов. Интересно, знай Эренцвейг об этой «кака-церемонии», истолковал бы он ее как продление стадии свободной анальной диссеминации, первой анальной стадии? Что, если бы он попытался, рассматривая творчество как нечто большее, чем биографическая реконструкция, обратиться к еще более примитивным стадиям развития ребенка? Автор пишет: «На анальном уровне Белая Богиня соединяет в себе власть обоих родителей. Ее агрессия усиливается, и угроза кастрации уступает

место угрозе смерти. <…> В конце концов, божественный ребенок впитывает созидательную мощь родителей. Он сливается с чревом матери; в едином акте он вынашивает, исторгает и хоронит себя самого, — маниакально-океанический образ, с трудом визуализируемый в фазе крайней недифференцированности». Похоже, Дали является образцовым примером, иллюстрирующим теорию Эренцвейга. Дали, сумевший превозмочь угрозу кастрации и смерти, воплощаемую в его глазах самкой богомола; Дали, провозгласивший: «Сальвадор Дали был сотворен в чреве, сотворенном Сальвадором Дали. Я есмь одновременно отец, мать и я сам, и быть может еще отчасти божество» (CDD); Дали, который нравился себе настолько, что именовал себя «Божественным Дали». И наконец, Дали, творивший двойные образы, чья высшая недифференцированность делает границы между ними почти невидимыми.

Глава IV. Scanning[103]

Немало иных далианских тем можно рассмотреть в предложенном Эренцвейгом ракурсе. Например, сон, а также ослабление сознания в момент перед засыпанием благоприятствуют наступлению стадии дедифференциации. Эренцвейг уточняет: «Когда частичное обездвиживание, затрагивающее рациональное мышление, ощущается как саморазрушение и даже как смерть, тогда и грезы могут обретать характер самодеструкции». Дали пишет: «Сон это разновидность смерти, или, по меньшей мере, смерть по отношению к реальности, или лучше сказать смерть реальности, но реальность умирает в любви как в грезе. Кровавый осмос грезы и любви полностью вбирает жизнь человека» («Любовь»), Значение слова «осмос» не слишком удалено от «дедифференциации».

Грезы на грани сна и пробуждения Эренцвейг называет «сумеречными». Сумерки, обволакивающие контуры реальных, воображаемых или даже духовных предметов, — это время, отведенное феномену дедифференциации. В новелле «Мечты» самые разрушительные сцены выглядят вполне оправданно, поскольку разворачиваются в обрамлении сумерек или во время сиесты, представляющей еще один момент ослабления власти сознания. Но сумерки — это прежде всего час молитвы «Анжелюс». «Именно с „Анжелюсом“ Милле для меня связаны все сумеречные и предсумеречные воспоминания моего детства, относя их к наиболее бредовым или поэтическим (используя расхожее выражение)… я очень часто покидаю городские улицы, чтобы услышать в полях звуки, издаваемые насекомыми, и погрузиться в утонченные мечты» (МТА). «Дневник юного гения» подтверждает пристрастие автора к вечерним прогулкам.

Дали возвращается к ним в «Трагическом мифе об „Анжелюсе“ Милле». Художник сообщает, что во время таких прогулок он декламировал стихи собственного сочинения, где сожалел о том, что цивилизация исказила девственное состояние мира, «разрушив таким образом идеал, который подводил ее к чистому и целостному пантеизму, восходящему к истокам вселенной». Ностальгия по девственному миру — одна из значительных тем современности. Поборники авангарда давно могли набрести на эту идею, поскольку жаждали вернуть цивилизацию к истокам потерянного рая. Ив Кляйн, если вновь обратиться к нему, предлагает в качестве решения свою Архитектуру воздуха. «Воздвигнутая» лишь из натуральных материалов — из воздуха, воды, огня и разнообразной

машинерии, скрытой в почве, эта архитектура вернет поверхности земли ее первоначальное состояние, а человек обретет рай, где сможет жить нагим.

Океаническое чувство и порождающий его эффект дедифференциации приводят к пантеизму: как было показано, океаническое ощущение было как бы возвращением в пространство материнской утробы, парадоксальным образом воспринимаемой как бесконечное пространство; мы также видели, что стирание различий может доходить до стирания границ собственного «я». Напомнив, что Фрейд характеризовал океаническое чувство как религиозное состояние, Эренцвейг продолжает: «Мистика, в действительности, дает чувство полного единения с вселенной и уподобляет индивидуальное существование капле воды, затерянной в океане». В опыте Кестлера, описанном Катрин Милло, смешиваются «ужас полученной травмы и блаженное растворение во всеобъемлющем начале». Позиция Ива Кляйна представляет оригинальный вариант самопреодоления в сотрудничестве с различными художниками — что он неоднократно осуществлял, — отсюда вывод, что «мыслящий человек не является более центром вселенной, но вселенная становится центром человека». Он добавляет: «Мы осознаем, таким образом, преимущество по отношению к „головокружению“ былых времен». Итак, мы становимся «воздушными людьми, мы познаем силу тяготения вверх, в пространство, в никуда и одновременно во все стороны; сила земного притяжения таким образом покорена, и мы начнем прямо-таки левитировать, пребывая в тотальной физической и духовной свободе»[104]. Эта столь естественная жажда бесконечности может быть сведена к фразе Жака Лакана, процитированной Катрин Милло с долей юмора:

> «Для любого человека, чего бы он ни хотел и что бы ни делал, бесконечность говорит о чем-то основополагающем, она ему о чем-то напоминает. И он внимает ее зову».

Мы знаем, как глаз Дали пронизывал препятствия, и не случайно художника заинтересовало фасеточное зрение мухи. В статьях 1929 года, объединенных в сборнике «Документы», фиксируется различная визуальная информация без разделения на ближнее и отдаленное, существенное и чисто декоративное. Переходя от импрессионизма к творчеству Вермеера, Дали обнаруживает, что материя является пористой, составленной из отдельных элементов, сквозь нее можно проникнуть, по крайней мере взглядом. Подтверждение этого положения он находит в

теории строения атома, которая приводит Дали в так называемый «мистический период» к созданию композиций, где отдельные элементы вообще не соприкасаются, — таковы два варианта картины «Мадонна Порт-Льигата» (1949 и 1950), в духе изображений начала пятидесятых годов, таких как «расколотые» рафаэлевские головы.

Работа зрения проявляется в том, что Эренцвейг называет словом сканирование, наверняка куда менее распространенным в его время. «На уровне сознания условия гештальта заставляют нас выделять в визуальном поле значимые „фигуры“ и „фон“, не имеющий значения. А между тем для художника как раз и невозможно разделить плоскость картины на значимые и незначимые части. <…> Истинный художник, подобно психоаналитику, признает, что в творениях человеческого духа ничто нельзя считать не имеющим значения или случайным». Истинный художник входит в состояние, близкое к дедифференциации, которое «не отрицает реальности… но трансформирует ее в соответствии со структурными принципами, действующими на более глубоких уровнях. <…> Художник, стремящийся создать глубоко оригинальное произведение, не должен опираться на условное различие между „плохим“ и „хорошим“. Следует предпочесть более глубокие, снимающие дифференциацию способы восприятия, которые позволят ему охватить структуру целого и неделимого произведения искусства… и это сканирование целостной структуры предоставит художнику средства для переосмысления деталей…» Дали максимально использовал возможности этого метода интегрального просвечивания, *сканирования* для создания не только красочного изображения, но и всего визуального поля. В конкретном пространстве картины двойные образы стимулируют внезапное проявление фрагментов «фона», которые, образуя дополнительные связи с другими элементами, создают различные «значимые фигуры». Приведем простой пример: выберем в картине «Бесконечная загадка» лодку и разные мелкие детали пейзажа (самая крупная из них — упавшая катушка без ниток, что катится вдоль тротуара…), эти детали обнаруживаются, если смотреть на картину как на морской берег, потом исчезают, чтобы усугубить «пустоты», то есть расчистить место «фону» под верхней частью фруктовой чаши, и потом «вновь появляются», что для нас превращает фруктовую чашу в человеческое лицо.

Даже рискуя застать читателя врасплох, скажу, что монохромная живопись, и разумеется живопись Ива Кляйна, также является продуктом дедифференциации. Спору нет, это происходит в ином формальном ряду, готова подтвердить это! Но

и двойные, и монохромные образы направлены к одной цели. И те и другие наводят на мысль о бесконечности, непрерывном круговороте превращений для двойных образов и расширении красочного поля — для монохромных. Обе разновидности образов разрушают границы и отрицают противоречия[105].

Глава V. Революция в революции

Синий ультрамарин, в конце концов избранный Кляйном как эксклюзивный цвет для его монохромных произведений, — это цвет, где мощь излучения такова, что с трудом допускает соседство других цветов. Дали уже заметил в тридцать седьмом из «Пятидесяти магических секретов ремесла», «выданных» в публикации 1948 года, «несовместимость ультрамарина с другими цветами». Ультрамарин стремится размыть края картины; это путь проникновения в зону *нематериальной живописной чувствительности*, по определению Кляйна, это трамплин в бесконечность, который зачаровал юного уроженца Ниццы, когда он часами на пляже созерцал лазурный горизонт. В октябре 1960 года перед объективом Гарри Шунка Кляйн взметнулся в небо. Испытывал ли он в тот момент «ощущение бесконечной протяженности», о котором говорил Эренцвейг? Подобно тому как цвет, минуя контур, распространяется во всех направлениях, монохромный Ив нарушил закон притяжения. По крайней мере в тот миг, когда щелкает фотоаппарат.

В картине «Мадонна Порт-Льигата», особенно в первом варианте, тела Мадонны и младенца открыты бесконечности неба и моря; мы даже видим лазурный клин, раскалывающий голову Мадонны. Так же парят фигуры и предметы на картине «Леда atomica» (1947–1949). Дополнением к этой «Леде» является снимок Хальсмана «Дали atomicus» (1948). Если Кляйн и Шунк рассчитывали на помощь и силу дзюдоистов, которые должны были принять современного Икара на натянутый брезент, то Дали и Хальсман на протяжении восьми часов, пока длился сеанс съемки, испытывали терпение жены и помощников фотографа, а также воспользовались добровольной помощью кошек (их потом щедро вознаградили сардинками в масле!). Однако результат налицо: два мольберта, стул и Дали отрываются от земли, пересекая траекторию полета трех кошек, одну из которых, похоже, выплеснули с потоком воды[106]. Несколькими годами позже Дали и Хальсман повторят трюк, сделав фотографию, где Дали предстанет парящим с раскинутыми руками и ногами, — он как бы взмывает в воздух. Этот кадр будет использован для обложки американского издания «Дневника» и дважды воспроизведен — в центре и вверху большой картины 1965 года «Вокзал в Перпиньяне». В этот период Дали размышлял об антигравитации; он нанес визит жившему как раз в Перпиньяне доктору Паже, который запантентовал идею «космического аппарата», способного бросить вызов силе притяжения…

Мечта воспарить появилась у Дали в детстве — уже во всей амбивалентности. Прачечная, где Дали устроил свою первую мастерскую, находится под крышей. «„Наверху“! вот уж поистине прекрасное, ключевое слово! Вся моя жизнь держалась и продолжает держаться на противостоянии двух диаметрально противоположных начал: верха и низа… С самого детства я отчаянно и безнадежно стремился очутиться наверху» (ТЖД. 110). Однажды он, не удержавшись, поднялся на крышу и впервые испытал головокружение: «…больше уже нет ничего, отделяющего меня от пропасти. Мне пришлось несколько минут полежать с закрытыми глазами на животе, чтобы устоять перед искушением, которое притягивало почти неумолимо» (ТЖД. 114). Доказав свою неустрашимость, он возвращается в лохань с теплой водой. Несколькими страницами ранее Дали поведал о причинах этой тяги к пустоте: «Большинству моих читателей наверняка доводилось переживать это впечатление внезапного обрушения в пропасть: оно наступает в то самое мгновение, когда мы целиком погружаемся — или скорее проваливаемся — в сон. А когда мы спустя какое-то время пробуждаемся с бешено колотящимся сердцем, которое по непонятной причине готово выскочить из груди, никому из нас даже в голову не приходит, что это впечатление ужаса и сжавшегося нутра — всего лишь реминисценция изгнания из рая, наступившего в момент рождения… Все, кто бросился в пустоту, в глубине души стремились возродиться любой ценой» (ТЖД. 53). Следует напомнить о том, что Фрейд считал, будто «полет является символом эрекции». Самоуничтожение во сне, падение в пустоту и возрождение, связанное с обещанием наслаждения, — мы по-прежнему в русле океанического чувства.

В зависимости от того, смотрим ли мы на вещи снизу или сверху, точка зрения на них меняется. Далианская философия достаточно долго относилась с презрением к системе общепринятых ценностей, иначе говоря, к самому принципу этой системы ценностей. «Объективные описания» реальности волнуют подобно поэтическим описаниям, меж тем как «прекрасные и отвратительные слова утрачивают смысл» (МРС. 18). В этом открытии явно не обошлось без психоанализа. Лучшие чувства смешиваются с самыми скверными, так что с точки зрения традиционной морали «фрейдистские механизмы весьма отвратительны» (МРС. 37). В подтверждение этой декларации Дали приводит такой пример: женщина преданно ухаживала за больным мужем, но едва он выздоровел, она тут же заболела. Разве не потому, что подсознательно хотела избавиться от него? Приведенный мной текст взят из лекции, прочитанной в 1930

году в Барселоне, а именно из лекции «Мораль сюрреализма», поскольку «сюрреалистская революция это прежде всего революция морали». Революция, следствием которой, в глазах сюрреалистов, является то, что маркиз де Сад мнит себя «бриллиантом чистой воды». Таким он мог казаться сюрреалистам, но отнюдь не Сальвадору Дали-отцу у которого не укладывалось в голове, что его сын мог написать на рисунке, изображающем Святое сердце Иисуса: «Порой я ради удовольствия плюю на портрет своей матери». Не будучи посвященным во фрейдистскую диалектику, нотариус не мог уразуметь, что это совершенно не затрагивало чувства, которое сын испытывал к своей покойной матери.

К различиям между добром и злом, о которых Эренцвейг говорит, что в процессе дедифференциации они стираются, следует добавить и различия между истинным и ложным, реальностью и обманом… Антагонизмы исчезают. Выше было сказано, что этому процессу может сопутствовать экстаз. В «Минотавре» в 1933 году был напечатан текст Дали «Феномен экстаза»: «Можно полагать, что благодаря экстазу мы получаем возможность войти в мир, столь же далекий от реальности, как мир мечты. — Отталкивающее здесь способно превращаться в желанное, привязанность в жестокость, безобразное в прекрасное, недостатки в достоинства, блага в беспросветную нужду» (MPC. 47). Этот процесс также является этапом творчества, которое Дали подвергает систематизации. Характерное для него смешение творчества и творца делает такую дедифференциацию практически неотъемлемым свойством его собственной морали. Уже в первых главах «Тайной жизни», посвященных вначале «ложным воспоминаниям», а затем «истинным», нас предупреждают, что «разница между лжевоспоминаниями и подлинными воспоминаниями… как между поддельными бриллиантами и настоящими: фальшивые бриллианты выглядят куда более настоящими» (ТЖД. 65). Во всяком случае, память Дали «настолько сплавила воедино правду и ложь, реальность и вымысел, что сейчас их способна распознать лишь объективная критическая оценка тех событий, которые представляются уж слишком абсурдными» (ТЖД. 66). На самом деле, если следовать параноидно-критическому методу, то сама объективная реальность становится залогом сюжета. Материализующиеся в картине образы столь же реальны, как сама реальность. Позднее сюда подключится, теория атома и логика изменится: реальность в конечном счете станет не более прочной, чем вымысел, и не более единой, чем изображение, созданное при помощи сетки с нанесенными точками, сквозь которую проходит взгляд. И в том и

в другом случае возникает не противопоставление иллюзии и реальности, а некая преемственность.

> «Что такое реальность? Все внешнее коварно, видимая поверхность всего лишь обман. Я смотрю на руку. <…> здесь есть нервы, мышцы, кости. Всмотримся глубже: это молекулы и кислоты. Еще глубже: неуловимый вальс электронов и нейтронов. И еще глубже: …нематериальная туманность. Кто докажет мне, что моя рука существует?»
>
> *(PSD)*

Можно только сожалеть, что мастер далеко не всегда парил среди туманностей. В пятидесятые годы необходимость обосноваться в Испании в спокойной обстановке приводит его к генералу Франко. Но это было связано не с политическими убеждениями художника, а с присущим ему оппортунизмом, а также, по его собственному заверению, с «верностью неверности», с «духом врожденного предательства». Алену Боске, расспрашивавшему художника по поводу награды, врученной ему Франко, Дали ответил: «Давайте проясним мои политические позиции. Я всегда был противником ангажированности… я единственный сюрреалист, всегда отказывавшийся принимать участие в какой бы то ни было организации. Я никогда не был ни сталинистом, ни простофилей, втянутым в какую-то ассоциацию, хотя меня обхаживали известные фалангисты» (ESD). Он подытожил: «Если я и принял большой крест Изабеллы Католической из рук Франко, то лишь потому, что в советской России мне не дали Ленинской премии. <…> Я принял бы награду даже от Мао Цзе Дуна».

В 1956 году Дали публикует памфлет «Рогоносцы старого современного искусства». В эти годы утверждается нью-йоркская живописная школа. Нью-Йорк Дали покорил десятилетием ранее, поэтому он не испытывает к Джексону Поллоку той страстной привязанности, которой позднее проникнется к Де Кунингу; он определяет работы Поллока как «dripping[107] буйабес». Хотя я и ценю присущую этой живописи гармонию, я все-таки выскажусь в оправдание Дали. Когда мы судим этот его период, следует иметь в виду все его творчество и учитывать, что благодаря достаточно усложненной композиции и способности автора подняться над противоречиями творчество Дали впитывает и переваривает множество антагонистических явлений той эпохи, в том числе, быть может, и те, что были отвергнуты временем; по крайней мере то, что разделяет эти явления, для него достаточно

эфемерно.

Как хорошо известно тем, кто не одобряет Дали, он не просто воздал хвалу современному стилю, он впоследствии начал восторгаться официально признанным искусством, так называемым *art pompier*. Но его хулители так и не смогли понять, что Дали защищал официальное искусство (*art pompier*) как будущее авангарда! «Все, что относится к авангарду, возникло необходимо и неизбежно — как смертельные осколки взрыва 1900 года» (МРС. 73). Я склоняюсь к мысли, что это мнение, если пренебречь иронией, сложилось и укрепилось на основе увиденных произведений, и даже если мы смотрим на это иначе, чем Дали, мы вряд ли далеко отошли от его позиции. «Деталь[108] — со своими микроструктурами взрывается Сезанном в кубизме или повествовательном сюрреализме. <…> „Герника“ Пикассо представляет собой запоздалое ниспровержение „Мертвой женщины“ Каролюса-Дюрана»[109] (МРС. 73). И разве «Христос из мусора» (1969), невероятная скульптура, которую можно было бы счесть инсталляцией в духе Arte povera, лежащая в саду в Порт-Льигате, сделанная из разнородных предметов, по большей части подобранных на пляже, не родственна «Посвящению Мейсонье»[110]?

Когда Дали отказался от абстракции, он все же постоянно считался с существованием пришедшего на смену новой пластике течения, доминировавшего на протяжении тридцатых-сороковых годов. Насмешки в адрес Мондриана вовсе не мешали Дали по мере надобности интегрировать некоторые элементы поп-арта, например в «Апофеозе доллара» (1965), а насмешки в адрес Поллока — несколько раз прибегать к опыту «ташизма». Беседуя с Джорджем Мэтью, он обращается к нему «мой друг», как, впрочем, и к Малькольму Морли, в ту пору одному из лидеров гиперреализма. Однако он откровенно предпочитает Виллема де Кунинга, которому он посвятил текст, озаглавленный «300-миллионная годовщина со дня рождения Де Кунинга», подлинный поэтический шедевр: «Взгляните на Кунинга с его рано поседевшими волосами и сомнамбулическими жестами — будто во сне он ждет, что откроются гасконские заливы, заставив взметнуться ввысь острова, как апельсиновые дольки или лепестки пармской фиалки, разрывая небесно-голубые континенты, которые обступает океан неаполитанской желтой… если, к счастью или к несчастью, в среде этого дионисийского демиурга… должен был возникнуть образ „вечно женственного“ то ничтожнейшее, что он мог придумать, это ее явление (из всеобщего хаоса) без одежд, лишь с мазком макияжа» (МРС. 75).

Следовательно, в противовес мнению, бытующему в кругах

скорее политически и культурно более сдержанных, нежели беспримесно догматичных, Дали после сюрреалистического периода не становится старомодным. Он может возносить хвалу Мейсонье, но когда дело доходит до составления Сравнительной таблицы достоинств в соответствии с далианским анализом[111], уровень таланта Мейсонье оценивается как нулевой, в то время как Пикассо получает 20 баллов (против 19 баллов, присвоенных Дали самому себе). Дали — модернист, который остается современным при всех своих парадоксах и благодаря этим самым парадоксам. Еще в одной из своих лекций, названной «Пикассо и я», он привел такой аргумент: «В 1951 году с экс-сюрреалистом могут произойти две сбивающих с толку вещи: во-первых, он может сделаться мистиком, и во-вторых — может овладеть рисунком. Две этих напасти настигли меня одновременно» (MPC. 65). В беседе с Боске Дали заявляет, что буржуа, предав свой социальный класс во имя защиты монархии (дополнительная причина превозносить Франко, от которого Дали ждал, что тот реставрирует абсолютную монархию), сразу же становится анархистом. Однако я прерву свою речь в защиту художника, поскольку лучшим адвокатом, которого можно сыскать для Дали, является Пьер Навиль собственной персоной. «С чисто сюрреалистической точки зрения… знаменитое „кто я?“ немедленно рождает ответ, демонстрирующий одновременно обе стороны медали, так как Дали повторяет, что притворяясь, он говорит правду, а превознося инквизицию, созидает свободу с тем, чтобы разрушить сделанное; превращая свою супругу в образ вознесения девы Марии, он доказывает, что желает „быть „кретинизированным“ тем существом, к которому испытывает любовь“, а испрашивая у Папы Римского разрешения обвенчаться в церкви с разведенной еврейкой, при этом не имея христианской веры, он насквозь проникнут театральностью, церемониалами, комедией; короче, заявляет Дали: „я противоречу себе самому“»[112]. Будем надеяться, что скоро Дали воздадут по справедливости за предательский отказ от клише авангарда, в чем выразилась его верность бунтарскому духу. Как известно, именно так некоторое время назад был реабилитирован Пикабиа сороковых годов, периода китчевых сексуальных «ню». Тот же Пикабиа заявил: «Современная живопись, современная литература, все современные попытки наших доблестных юных модернистов, которые обращают плуг и лемех к солнцу, встающему на горизонте… Так вот! Плевать мне на это!»[113].

Глава VI. Леда, Дали

Продолжив рассуждения Антона Эренцвейга, разве нельзя прийти к заключению, что самые крупные художники стремятся максимально затягивать, как говорится, «тянуть ноту», эту фазу дедифференциации, иными словами, поддерживать в своих произведениях некую неопределенность, вследствие чего их формы не дают возможности полной идентификации, а значение никогда не закреплено намертво. Когда Роберт Раушенберг утверждал, что его творчество находится на границе между искусством и жизнью, когда Барнет Ньюмэн прочерчивал через громадные холсты линию, объединяющую композицию, вместо того чтобы разделить тем самым фигуру и фон, то разве не хотели они заставить зрителя почувствовать нечто, имеющее отношение к *scanning*, и оставить произведение открытым для реализации различных возможностей, включая его не-существование? Открытое произведение, произведение в процессе становления, изменчивость формы: в искусстве не прекращается размывание границ, опрокидывание барьеров, укрепление противоречий вместо их разрешения. В этой связи никого не удивляет, что время от времени всплывает фигура гермафродита, столь же древняя, как и сам миф; она становится самой пронзительной метафорой подобной неопределенности. Композиция на стекле Марселя Дюшана «Новобрачная, раздеваемая холостяками» в этом плане представляет одно из наиболее примечательных трансцендентных явлений, которое исчерпывающе расшифровал Жан Клер[114]. И разве — представшая в обрамлении окна «Юная девственница, удовлетворяющая себя» не является в ином плане аналогией этой невесты с ее стеклянной подставкой? Нам остается лишь провести исследование, сопоставляющее эти произведения[115]. На основании отождествления творца с его творением — а именно это Дюшан сделал в «Rrose s'est la vie» — по-прежнему необходимо учитывать, что среди многочисленных ипостасей Дали есть и женская. Великий мастурбатор был предрасположен к двойственности, иными словами, к сексуальной мутации.

Мастурбация помогает упражнять способность перехода из одного состояния в другое или одновременно совмещать противоположные или взаимодополняющие позиции. Пьер Гийота, описывая мастурбации перед зеркалом у подростков, заметил: «Существует ли другое, более материально приземленное зрелище, чем когда прекрасный ребенок левой рукой дрочит, а правой записывает. Впрочем, следует видеть в

этом расстройстве одно из условий этого спонтанного желания, противоречащего тому, чтобы быть зараз наблюдаемым и наблюдателем (видящим), сутенером и шлюхой, покупателем и товаром, трахальщиком и трахаемым»[116]. Одинокое удовольствие связано с двумя разновидностями ухода: уйти от других — значит чувствовать, что ты временно избавился от них или что ты оставлен ими; тем самым мы обретаем большую свободу, что-бы отдаться своим фантазмам. Совершая набег, ведомые своей мечтой, мы приближаемся к океаническому чувству. Саран Александрян приводит свидетельство женщины по имени Маневан, жены мастера таоиста Мантака Чиа, которая утверждает, что «женщин, практикующих секс без партнера, нередко поражает громадность открывшегося перед ними внутреннего пространства, общение их тела с вселенной и собственная чувствительность, возрастающая наряду со всем прочим»[117]. Вероятно, практикуемые в таоизме физические и духовные упражнения способствуют достижению подобного качества мастурбации. По крайней мере, сопутствующие им грезы способствуют сведению на нет жизненных преград, идет ли речь о барьерах, существующих в наших отношениях с другими людьми, или о тех препятствиях, которые устанавливает природа в силу нашей сексуальной идентичности. Мне доводилось убедиться в этом в ситуации, когда речь шла о ревности, рождающей ощущение, что тебя бросили. Я предавалась частым продолжительным мастурбациям, в процессе которых подключала воображение, представляя не только чем занимается с новой избранницей объект моей ревности, но и мысленно занимая место мужчины. Эти сеансы доставляли мне моменты зыбкого счастья и примирения с большим миром.

Ян Гибсон в книге, названной «Гарсиа Лорка — Дали: невозможная любовь», вносит уточнения в описанную Дали в беседах с Аленом Боске сцену, имевшую место во время совместной учебы друзей в мадридской академии. Поскольку Дали упорно отказывал Лорке, тот решил на его глазах заняться любовью с одной из их подружек. В старости Дали не забыл этот эпизод и упомянул, что девушка строгостью нравов не отличалась, зато была наделена андрогинной красотой. По свидетельству художницы Марушки Мало, рассказавшей об одной эскападе, когда они с упомянутой девушкой позаимствовали пиджаки у Лорки и Дали, — и даже натянули их как брюки, чтобы только сойти за юношей[118]. Гибсон не упоминает о том, что делал Дали, пока Лорка с девушкой занимались любовью. И нам неизвестно, повлияла ли данная сцена на фантазмы Дали. Будучи вполне достоверной, эта сцена все же возникла как реализация

фантазма, схема которого имеет точки соприкосновения с моими видениями. В обоих случаях речь идет о замещении персонажей, дублированном подменой пола. Такой вид опыта (сцены, представляемые во время мастурбации) предлагает нам способ реализации нашей бисексуальности, хотя мы можем и не сознавать этого и еще менее ощущать необходимость полностью принять его[119].

Таинственная и тонкая картина «Я в возрасте шести лет, когда мне показалось, что я девочка, осторожно приподнимающая оболочку моря, чтобы посмотреть на собаку, спящую под сенью воды» — это одно из самых открытых и в то же время сложных произведений в творчестве художника. Дали в облике маленькой девочки похож скорее на ангела, тело которого не касается отбрасываемой им тени. В одной руке он держит раковину, в другой — край оболочки моря. Собака взята с картины XV века «Мученичество св. Кукуфата», хранящейся в музее каталанского искусства в Барселоне[120]. Завернувшийся угол, его теневая сторона, имеет ту же форму, что и нож, которым перерезают шею святого. Оценим суровость этого образа, сравнив его с той смесью страха и стыда, что отразились в созданной за двадцать лет до этого картине «Мрачная игра» и в последовавших за ней композициях, заполоненных львами, раскрывшими пасти, а также старцами, вооруженными ножницами (причем старцы обычно отличаются статным сложением).

Так как с возрастом люди чувствуют себя свободнее, особенно в плане самовыражения, Дали в конце шестидесятых и на протяжении семидесятых годов (в книгах бесед) чаще заговаривал о присущей ему сексуальной двойственности и гомосексуальности (по Гибсону, Дали было известно об установленной Фрейдом связи между нарциссизмом и гомосексуальностью). Выше я приводила цитаты на эту тему. По поводу более раннего периода придется довольствоваться не слишком многочисленными указаниями, однако загадочная форма делает их полными смысла. Прежде всего, здесь фигурирует странная игра перед зеркалом, переодевание в королевский костюм, подаренный дядей. Маленький Сальвадор надевает белый парик, корону, горностаевую мантию, но под этим на нем ничего нет, член зажат между ляжками, чтобы «как можно больше походить на девушку» (ТЖД). Противопоставление зова не достигшего половой зрелости, «феминизированного» тела и атрибутов власти, которой оно облечено, способно внушить тревогу, так бывает в жизни, когда девочки одеваются как взрослые дамы, у стариков сваливается парик, а бюстгальтер и макияж травести никого не вводят в заблуждение. Не важно,

любят ли молодых или старых, женщин или тех, кто в них перевоплотился, все же обычно предпочитают иметь дело с людьми гармоничной внешности. Но множество фото свидетельствует о том, что Дали всю жизнь сохранял пристрастие к маскарадным переодеваниям; с годами он начинает одеваться все более гротескно, и выглядит это на стареющем теле почти карикатурно. Снимки, сделанные в 1975 году Марком Лакруа, где фигурирует пожилой Дали с поредевшими волосами, воскрешают в памяти серию фотографий Ман Рэя 1933 года с «задрапированным Дали»: на голове художника, чье тело полностью обернуто простыней, каждый раз балансирует какой-нибудь новый предмет. Однако на снимках Лакруа простыня, все же делавшая тело более рельефным, заменена прозрачной туникой, которая куда больше подошла бы нимфе, чем облеченному в это одеяние тощему старческому телу.

Последние картины Дали, датированные 1983 годом, разумеется не являются шедеврами, но они выглядят достаточно загадочно, чтобы привлечь внимание. В частности, интерес для нас представляет серия под названием «Топологические изгибы женской фигуры». На картинах изображены сложные фигуры, на первый взгляд абстрактные, однако в них можно распознать фрагменты человеческих рук и ног. Когда я увидела эти произведения впервые, они тотчас напомнили мне скульптуры Алена Жаке, в которых использован принцип ленты Мёбиуса или бутыли Кляйна (представляющие собой объем, полученный с помощью двух лент Мебиуса), такие как «Мой кокос» (1977) и «Акробат» (1980). И лента, и бутыль — это фигуры, имеющие лишь одну сторону поверхности. Если вы помните, я говорила о раздробленных изображениях у Дали и Жаке как о проницаемых поверхностях, при виде которых возникает вопрос: что именно мы увидим, если взгляд пройдет сквозь них? Вопрос усложняется или становится более интересным, если речь идет о ленте Мёбиуса или бутыли Кляйна, поскольку эти поверхности не имеют обратной стороны. Все вписанное на такой поверхности укладывается в некую протяженность. Немаловажен и тот факт, что Дали говорил об одной из женских фигур в «Топологическом изгибе женской фигуры превращающейся в виолончель» как об автопортрете. Судорожно сжатые пальцы, кажется, стремятся оторваться от свернутой несколько раз фигуры — эти жесты напоминают «нового человека» с картины 1943 года, пытающегося вытащить свое яйцо изнутри, — и характеризуют «судорожную моторику, связанную с болезнью»[121]. Как в большинстве последних картин Дали, воскрешающих очень старые мотивы (хотя за исключением этих вкраплений, картина в

целом написана в технике гризайль), мы также узнаем здесь забавную красную фигуру в форме краба, вдобавок одна из четырех женщин, изображенных на картине, действительно была написана за пятьдесят пять лет до этого (!) на картине «Четыре женщины-рыбачки из Кадакеса». Подобно кэрроловской Алисе Дали попал в Зазеркалье, и так как он сильно постарел, изгибы его собственного тела выглядят совсем иначе, чем в ту пору, когда он прятал член, зажимая его ляжками. Как бы то ни было, законы топологии подтверждают преемственную связь между его мужской и женской сущностью[122]. Быть может, эти законы также свидетельствуют о преемственной связи между ним и миром, если вспомнить текст Катрин Милло: «Исчезли различия между мной и миром, как если бы внутреннее и внешнее вступили в некую преемственную связь, образуя отныне единое пространство, где растворяется мое „я“. Излюбленные Лаканом мёбиусовские фигуры — лента Мёбиуса, cross cap / пересеченный маршрут, бутыль Кляйна — кажутся мне уже не метафорами или абстракциями, а самой конкретной реальностью».

Снимок Хальсмана под названием «Дали *atomicus*» — это не единственное дополнение к «Леде atomica», есть и еще одно дополнение: «Дали в образе Леды». Речь идет о фотографии, сделанной в тот же период в Порт-Льигате. Сложно сказать, что именно подвигло Дали усесться на землю совершенно обнаженным и принять позу Леды, обхватив ногами лебедя (явно того самого, что послужил моделью для картины). Сам Дали смотрит в объектив с некоторой дерзостью.

«Нарцисс, ты теряешь свое тело»

Мне случалось задавать себе вопрос, почему Энди Уорхол, настолько поглощенный внешним обликом вещей, что превратил это в одно из оснований своего искусства, включавшего эту поглощенность собственным образом, Уорхол, который не делал секрета ни из своего нарциссизма, ни из своих страданий, почему именно он, ставший воплощением наиболее софистической стадии развития цивилизации, провел большую часть жизни, нахлобучив на голову, притом зачастую криво, белобрысый парик Ответ у меня был, ведь мне тоже доводилось видеть свое лицо на страницах газет или на экране телевизора. Конечно, по сравнению с Уорхолом это капля в море, но ведь, в конце концов, он сам заявил во всеуслышание, что познал свои четверть часа славы (и даже чуть больше!). Парик я никогда не носила, но мне случалось надевать чужую шляпу; мне часто делали макияж, я бы даже сказала, что меня «гримировали»; мне случалось раздеваться или принимать позы, которые даже при нормально развитом чувстве равновесия было невозможно удержать в продолжение нужных секунд. Я всегда охотно предавалась подобным фантазиям, поскольку практически сразу обнаружила, что мой нарциссизм от этого не страдал. Я нахожу, что на типографской бумаге или на экране порой выгляжу жутко или же нелепо — это оставляет меня равнодушной, более того, меня это забавляет. И не только потому, что я уверяю себя, будто это всего лишь изображение и в глазах тех, кто видит меня в жизни, я выгляжу далеко не столь удручающе. И тем более не потому, что признание в любом случае льстит нам, какое бы мнение не составили о нас окружающие. Речь идет о чем-то большем: об ощущении, что ты больше не замкнут в себе, но, напротив, все более явно существуешь в глазах других, а так как они многочисленны, то твое существование от этого становится более открытым и заполненным. Чувствуешь себя легкой, будто освобожденной от лишнего груза, отстраненной от собственной персоны, поскольку существуют другие и каждый из них несет какую-то частицу тебя! Примите это к сведению: можно даже пытаться полностью положиться на их точки зрения, которые существенно различаются между собой, а порой и вовсе противоречат друг другу. Ты становишься лишь множеством отражений, но при этом их отблеск тебе безразличен. Вы находите меня прекрасным, уродливым, сильным, слабым? Воля ваша! Пусть даже по-вашему я буду легче рассеянного луча света.

Вот предварительно то состояние, которое по необходимости

исключает расслабление сознания, поскольку, наоборот, требует гипервнимания к рассеянным отпечаткам собственной личности, рождающим ощущение размывания собственного «я» и одновременно его уничтожения в этом размытом состоянии, о котором можно сказать, что оно сродни океаническому чувству.

Глава I. В униформе Дали

Я объясняю себе, что парик Уорхола, как и нелепые наряды, которые напяливал на себя Дали (если верить снимкам, сделанным на морском берегу в двадцатые и тридцатые годы), не заслуживают осуждения. Тяга к переодеваниям завладела Дали довольно рано: «Маскарад был одним из самых сильных пристрастий моего детства» (ТЖД). Это получило продолжение в возрасте, когда пекутся о собственной привлекательности, достославным летом 1929 года[123]. Дали записывает:

> «От волнения примерил серьги сестры. Нет, это украшение неудобно и мало подходит для купания. А ведь мне хотелось выглядеть в глазах Элюаров с особенным шиком. <…> Решительно отставив мольберт, я начал довольно криво подрезать свою самую лучшую рубашку так, чтобы она доставала никак не ниже пупа. <…> Оставалось решить последнюю задачу: штанишки. Они казались мне слишком спортивными… Пришлось вывернуть их наизнанку, выставив на всеобщее обозрение белую хлопковую подкладку, всю в ржавых пятнах и потеках от ремешка».
>
> *(ТЖД)*

Заканчивая туалет, эстет не забыл дополнить цветовую гамму: он подсинил себе под мышками бельевой синькой. «Недолгое время это выглядело очень красиво, пока мой макияж не потек голубыми ручьями вместе с обильным потом». Необходим красный цвет, решил Дали. Стремясь побриться как можно тщательнее, он порезался, подмышки окрасились кровью. Финальный штрих — парфюмерия: капля одеколона, козий помет и лавандовое масло, эту смесь он разогрел на переносной печке в мастерской. «И вот оно, чудо! Это был точь-в-точь запах козла. Остудив свою адскую смесь, я получил липкую массу, которой натер все тело. Теперь я действительно был готов» (ТЖД. 338–339). Если такое описание хоть отчасти верно, то надо понимать так, что Гала, покоренная подобным шармом, явно была женщиной, лишенной предрассудков…

Дали — в костюме в полоску или запахнутый в плотное пальто, — отличался безупречной элегантностью. В то же время он напяливал на себя множество маскарадных одежек, которые тем более невозможно перечислить, что порой это просто не

поддается описанию. Как рассказать о каске, изготовленной для прически в форме половинки яйца, которую поддерживала пара целлулоидных голышей, обозначавших Кастора и Поллукса, каска была снабжена электрической гирляндой, и при включении она освещала макушку гения — во время его лекции в «Эколь политекник» в 1961 году?! А вышитый шелковый комбинезон, из-под которого торчало белое хлопчатобумажное нижнее белье, настолько умопомрачительное, что просто руки опускаются от невозможности описать сие, — чем не клоунский наряд?!

«Я всегда носил униформу от Дали» (JGA). Но что это за униформа, если она все время разная?! Дали вспоминает, как он гостил на яхте Артуро Лопеса: «Я все тот же подросток, что не смел когда-то перейти улицу или появиться на террасе у родителей, чтобы не сгореть от стыда. <…> Нынче мы позировали фотографу разряженными в пух и прах. Артуро в персидском костюме. <…> На мне были бирюзовые турецкие шаровары и митра архиепископа» (JGA). Дали, как и Уорхол (как и автор этих строк), был застенчив от природы. И естественное стремление создать себе имидж должно было компенсировать эту застенчивость. Если тебе трудно смириться с собственной личностью, ты начинаешь рядиться в маски. Моя мысль заключается в следующем: как только ты понимаешь, что другие захватили этот имидж и неминуемо исказят его, то вместо того, чтобы искать решение, как поддержать его, ты, наоборот, ускоряешь этот процесс и подчиняешься… деформации. Застенчивость оказывается исправить еще легче. Становится ни к чему стыдиться себя, ведь чаще всего это другие решают, чем мы являемся.

Феликс Фане представляет «Дневник юного гения» как «первый этап проекта, который не переставал развиваться… бесценный контрапункт, позволяющий нам осознать, какое расстояние отделяет Дали, близкого к реальной жизни, от другого, более дистанцированного, сложного, выстроенного человека, ставшего результатом грандиозной работы»[124]. Это заключение применимо к Дали с тем условием, что мы признаем: речь идет не столько о выстраивании, сколько о наслаивании, и в конечном итоге этот результат наслоений оказывается не менее близким к реальности, чем тот мальчик, что записывал первые впечатления в школьных тетрадках.

Фотография, на которой Дали предстает в образе Леды, дает ключ к пониманию этой особой обработки личности. Прежде всего становится очевидным, что переодевание может быть просто… облачение в наготу. Необычный наряд одновременно скрывает и открывает нечто. Допустим, что в этом случае

разоблачение приоткрывает женское начало личности. Добавим к этому, что Леда была матерью двух пар близнецов, каждая пара включала мальчика и девочку: Кастор и Клитемнестра, Поллукс и Елена. Известно, что Дали интересовался Кастором и Поллуксом. Так, Ян Гибсон подчеркивает, что настоящее имя Галы было Елена, и Дали вполне мог воспринимать себя как близнеца Галы. Если вернуться к Эренцвейгу и его концепции «божественного ребенка», то Дали — это одновременно Леда-мать, ребенок — и двойник ребенка. В тридцатые годы художник начинает подписывать картины «Гала-Сальвадор Дали». Стихотворение «Метаморфозы Нарцисса» заканчивается так: «Когда разорвется голова, / то будет цветок, / новый Нарцисс, / Гала — / мой нарцисс» (MPC. 60).

«Скрытые лица» предлагают иные удвоения и иные наслоения. Протагонисты в своих любовных отношениях не перестают замещать одного партнера другим с помощью магии фантазма или извращения, включая вариант, когда герой сам хотел бы стать собственным партнером. «Я не люблю себя, однако мне хотелось бы найти кого-то в точности похожего на меня, кого можно было бы обожать», — заявляет Вероника, чей нарциссизм, пусть даже направленный на другую личность, все же остается нарциссизмом. Это оказывается весьма кстати, так как ее подруга Ветка полагает, что она поразительно похожа на летчика Баба. В самом деле, вспомним: Вероника влюбляется в Баба, чье изуродованное ранением лицо скрыто под маской, а затем выходит замуж за графа де Грансая, которого принимает за Баба. Грансай, не желая поддаться своей страсти к Соланж, женится на Веронике, но во время любовного акта думает прежде всего именно о Соланж Что до Соланж, то она отдается Анжервилю, и в момент экстаза ей кажется, что к ней пришел Грансай… Кто усомнится, что наслаждения плоти не так востребованы самой плотью, как заблуждения духа, порой весьма мучительные. Роман «Скрытые лица» предоставляет на редкость содержательную демонстрацию того, что Грансай именует «смертным грехом через представление». Это можно было бы оспорить: у Великого мастурбатора громадная голова, грезы ей соответствуют (пара, появляющаяся из его затылка), а вот тело почти сведено к небытию…

Однако более всего нас интересует раздвоение Дали между двумя основными персонажами романа. Как мы убедились, Грансая Дали наделяет собственным страхом импотенции, бегством от любви, извращенным талантом заставлять всех плясать под свою дудку и несколькими штрихами, свидетельствующими об одержимости. Нельзя не оценить и такую

находку автора, как фамилия Кледа: это сокращение «cle — Dali» — ключ к Дали. Кледализм — это «особая извращенная форма эротизма» (PSD), видимо, точно отражающая физические особенности Дали. Он, однако, утверждает, что эта страсть «является полной противоположностью любовной страсти к Гале с характерным для нее состоянием подчинения и абсолютной духовностью, тогда как кледализм это страсть доминирования, свойственная всякому демиургу» (PSD). Но когда Дали приступает к описанию стремления доминировать, он пускается в повествование о вечерах, на протяжении которых он как распорядитель доводит до предела накал желания и фрустрацию приглашенных им участников.

На самом деле подчинение и духовность — это стержень характера Соланж де Кледа, тогда как характер Грансая, ее возлюбленного и духовного палача, определяет стремление доминировать. Дали — поочередно или одновременно — является то тем, кто доминирует, то тем, кто подчиняется. Тем, кто устанавливает правила и откладывает сексуальный контакт (Грансай), но и тем, кто мирится с этой отсрочкой, так как способен отделить желания тела от желаний души (Соланж). Можно предположить, что подобную тактику маэстро применял в отношениях с Гарсиа Лоркой — а также с той, девушкой, в которой юный Дали возбуждал любовные ожидания, перед тем как бросить ее и отправиться в Мадрид для продолжения учебы.

Здесь уместно вспомнить, какое место занимает идеал святого Себастьяна в отношениях с Гарсиа Лоркой. На этом настаивает Жан-Луи Гаймен, рассуждая о том, какие способы использует Дали, стремясь защититься от своего влечения к поэту. В эти бурные годы идеал святого Себастьяна ассоциировался с принятием «духовной чувственности» — выражение из письма Дали к Гарсиа Лорке, — а также с тайной целью, как пишет Гаймен, «избежать, чтобы тобой полностью завладели силы Эроса»[125]. Святой Себастьян являет собой образец полного безразличия к своему физическому состоянию. Можно упомянуть и святую Люсию, на которую также ссылались Дали и Лорка. Вот только была ли известна друзьям легенда о святой Люсии, девственнице, которой любовь к Христу помогла с безразличием отнестись к мучениям, причиняемым ее телу? Тирану, угрожавшему отдать ее на поругание, она, по «Золотой легенде» Яна Ворагинского, ответила так:

> «Тело подвержено тлению лишь вследствие слабости духа; если ты овладеешь мной против моей воли, венец невинности воссияет тем ярче. Тебе никогда не удастся

заставить меня уступить»[126].

В противоположность этому примеру, Соланж де Кледа, лишенная духовным тираном радостей плоти, тем не менее вынуждена терпеть тот же разлад между телом и духом. Она остается верной своей любви к графу воспринимая свое тело как нечто чужое. Еще прежде, чем ее привязанность к графу превратилась в *страсть*, Дали сумел навязать своей героине условие: «Начав жить отдельную воображаемую жизнь, Соланж готовилась продолжить воплощение этого уникального чуда: ухаживать за своей „физической ипостасью“ как за абсолютно автономным существом. Так, предоставив страсти лишь дух, она доверила неисчерпаемые биологические ресурсы своего тела научно выверенному уходу массажистов, косметичек, хирургов, портных и преподавателей танцев» (VCA). Портрет явно продиктован тонкими наблюдениями, сделанными в той среде, где вращался сам автор. В «Тайной жизни» он определил элегантную женщину как женщину, «терзаемую драгоценностями и платьями», питающую к собственному телу «одно лишь презрение» (ТЖД). К этому нас подводят несколько строчек из «Метаморфоз Нарцисса»: «Где плоть твоя, Нарцисс? Ты уничтожен миллионом отражений, ты в них погиб и в бездну, вниз теперь нисходишь, в желтый мрак, заполненный осколками любви…» (перевод М. Яснова). Таким образом, когда граф резко сокращает частоту их целомудренных свиданий, начинается «нескончаемое и беспощадное» мученичество Соланж де Кледа, призванное отделить душу от тела, чтобы страдания одного не распространялись на страдания другого.

Дали уже давно создал в воображении этот женский тип. В тексте 1934 года «Новые краски призрака сексуального влечения» он предсказывает, что «любое новое сексуальное влечение женщин будет связано с возможностью использования их способностей и духовных ресурсов, иначе говоря, их способностью развоплощению, к телесной, проникнутой свечением деструкции» (МРС. 48). Основы эстетики — эстетики распада, если можно так выразиться, — заложены. Дали, представляя выставку рисунков Гарсиа Лорки, также делает вывод о возможностях живописи: «Итальянское метафизическое движение отталкивается от духовной данности, следствия физического чуда и его аспектов, сосредоточенных в нематериальном плане; все это формирует новую *духовную* данность для достижения максимального квазиэротического творения, прикосновения. Кубисты, напротив, отталкиваясь от этого идеалистически-чувственного прикосновения, обрели

форму новой чистой духовности. Лорка — один из тех, кто пришел к такой новой форме чуда, следуя путями полнейшего неверия. Он не верит даже в собственные руки, по крайней мере, они не предназначены для того, чтобы вращать материальные и абстрактные одноногие столики» (MPC 3).

Глава II. Дематериализация искусства и художника

В значительной степени эстетическая система, вырабатываемая художником, формируется за счет этого разделения чувственного и ментального. Спустя годы после предисловия, написанного для выставки Гарсиа Лорки, уже сам Дали перестает верить в реальность собственной руки: «Кто мне докажет, что моя рука существует?» (PSD) Весь данный в ощущениях мир подпадает под подозрение и, несмотря на абсолютный приоритет, предоставленный визуальному восприятию, это последнее оказывается не более надежным, чем осязание, поскольку «видимая поверхность есть всего лишь обман» (PSD). Доказательство этого доставляет критическая паранойя: видимый мир не является объективным миром, который проникает в мозг по каналу оптического нерва, он в противоположность объективному предмету есть результат психических операций, «бредовых ассоциаций и истолкований» (я привожу термины, которые использует Дали для определения данного феномена).

Нет ничего удивительного в том, что столь умозрительная концепция искусства приводит того, кто высмеивал «старое современное искусство», а также сам абстракционизм, вплотную к идеям, предвещающим появление… концептуализма. Что, к примеру, такое «психо-атмосферико-анаморфические объекты», о которых говорится в тексте 1933 года (MPC. 43)? Это объекты, полученные путем преобразования начальных предметов, помещенных в совершенно темную комнату. Люди (не те, кто положили туда предметы) входят и прикасаются к ним, по-прежнему в темноте, и громко вслух описывают элементы. На основе этих описаний другие люди опознают эти элементы, затем новые участники собирают их воедино, по-прежнему работая в темноте. Я для краткости опускаю некоторые моменты сложной постановки, для которой такие ассамбляжи фотографируют. Объект затем разрушается, а его снимок погружают в расплавленный металл…

Эта история превращает Дали в предшественника коммуникативной эстетики, теория которой создавалась зачинателем социологического искусства Фредом Форестом. В 1961 году Дали принимал участие в работе над балетом, постановку которого осуществлял Морис Бежар в венецианском театре «Ла Фениче». Поскольку Дали и Бежар не могли

встретиться, чтобы обсудить декорации, Дали предупредил балетмейстера по телефону, чтобы тот нашел хороший телевизор и посмотрел завтра испанский канал, где будут передавать интервью Дали. Тот так и сделал. На телеэкране он и впрямь увидел Дали, который, абсолютно игнорируя вопросы журналиста, обратился непосредственно к Бежару и, нажимая на распылитель жидкого мыла, объяснил, чего он хочет. Конец «интервью»! Бежар принял сообщение к сведению, и вскоре Людмила Черина танцевала в декорациях из мыльных пузырей[127]. Годом раньше, отвечая на приглашение ежегодной международной конференции по визуальным коммуникациям, Дали, вместо того чтобы приехать, дал своевременный ответ, отправив видеофильм, снятый с помощью Хальсмана. На видео, названном «Хаос и творение», была записана лекция-хэппенинг, где свиньи и молодая женщина в легком платье резвились в некоем загоне, как предполагалось, воспроизводившем схему картины Мондриана (там был еще и мотоцикл), причем загон был до отказа наполнен зернами маиса — напоминание о сексуальном мотиве детских лет… Этот фильм считается одним из первых художественных применений видео.

Радиоволны как транспортное средство, виртуальное присутствие, использование преимуществ новых технологий — ничто не ускользало от внимания Великого мастурбатора. Экранная проекция и тиражирование собственного образа могли служить лишь удовлетворению его нарциссизма. Но эта проекция также является выходом за пределы собственного «я», проекцией этого «я» вовне, за пределы тела. И где тогда более сильно ощущается присутствие Дали? Там, где он находится физически — на телестудии в Барселоне или же на встрече тет-а-тет с Бежаром в Венеции? Саран Александрян приводит пример тантрического тибетского ритуала, во время которого монах, сидящий в позе лотоса и пьющий ликер, «перестает чувствовать свое тело… ради того, чтобы увидеть самого себя» и мысленно осуществить сексуальный контакт с женщиной. Александрян также ссылается на Остина М. Спэра, который предпочитал «позу покойника», положение «лежа на спине с закрытыми глазами… обусловливающее утрату всякого ощущения тела, феномен, который, напротив, может переживаться как вездесущее присутствие тела». Нам известно, что мастурбатор был привычен к такого рода удвоениям. Дали наслаждался не только ощущениями, которые испытывало его тело: в своих фантазмах он наслаждался, созерцая свое тело в качестве зрителя, порой сознательно рассматривая его как принадлежащее другому, воображая иное лицо, меняя пол, или как минимум —

телосложение и возраст. Вытянувшись на диване в «позе покойника» рассказчик-мастурбатор замечает (в тексте «Мечты»): «Я вижу себя лежащим как сейчас, но значительно старше. Кроме того, я отпустил бороду — похожую на ту, что запомнилась мне по литографии из „Графа Монте-Кристо“» (МРС. 42). И еще: «Вижу себя лежащим на спине в столовой…» А когда художник стоял перед телекамерой, то как он видел себя: рядом с Бежаром в театре «Ла Фениче» со спины или анфас?

Дар вездесущности, который мастурбатор был призван развивать, та легкость, с какой он воображает себя в различных позициях и ролях, делают его желанным гостем в мире масс-медиа. Его приспособляемость творит чудеса. Это противоречит социальным нормам, а также принципам любовных отношений — всему тому, что призвано отвести вам строго определенное место, удерживать вас в границах целостной личности (в противном случае вы можете услышать упреки в том, что плохо исполняете вашу роль и все, что вы собираетесь сказать или сделать, «совсем на вас не похоже!»). Медиатизированный Нарцисс и вдобавок мастурбатор с его опытом изменчивости легче, чем кто бы то ни было, нарушает такие границы.

В случае Дали критическая паранойя обеспечивает преемственность различных личностных проявлений. Если подходить к ним с той же логикой, которая применяется ко всему видимому миру, тогда один Дали или же целая вереница тех Дали, которых воспроизводят объективы фото и телекамер, не менее реальны, чем тот один Дали или же разные Дали, которых знают его шофер, кухарка, секретарь и самые близкие друзья.

Это значит, что дробление, которому подвергается всякий субъект, совершенно не обязательно переживается как конфликт или подавление и что некоторым удается открывать шлюзы, позволяющие подсознанию подниматься в слои сознания. Живопись, создание текстов, спектаклей, также не стоит забывать о социальном театре, охватывающем все искусства, — все это образует особую территорию потоков подсознания.

Удивительное дело: то, что выставляется на обозрение публики, содержит разоблачения, немыслимые в более строгих кругах общества, и при этом само заинтересованное лицо чувствует, что именно таким образом ему легче обнаружить свои самые потаенные черты. Как я уже говорила, возможно, зрелость благоприятствовала тому, что Дали признал свои гомосексуальные наклонности, но точно также возможно, что признаться в этом легче в книге, распространяемой в тысячах экземпляров, чем глядя прямо в глаза близкому другу. Если бы было проведено расследование в отношении тех, кого

здравомыслящие люди обвиняют в непристойности, то порнозвезды, так же как и художники, и авторы, открывающие свой внутренний мир достаточно широко, я уверена в этом, подтвердили бы этот парадокс. Хотя, конечно, утверждали бы, с той или иной степенью лицемерия, что всегда демонстрируют всего лишь свой имидж и для них это не более чем игра в прятки. Но истинный мотив состоит в том, что люди устраняют моральный барьер, вера в который утрачена, и это дает им доступ к великому счастью: они знают, что незачем пытаться нести в одиночку груз своего бытия. Это настолько тяжелое бремя, что в одиночку его не вынести никому. Они также понимают и допускают, что совершенно бесполезно пытаться разделить его с близкими, так как взамен те не преминут повесить на них свои проблемы. Но освободиться насколько возможно от этого груза, переложив его на возможно большее количество народу, на незнакомцев, отягченных неведомо чем, поскольку неизвестно ни кто они, ни каково их общественное положение, ни их чувства: это сравнимо лишь с чувством радости свершения!

Глава III. Тело, подчиненное принуждению

Существует механизм, хорошо известный мастурбатору: он состоит в нажатии на отдельные участки тела, параллельно создаются мысленные картинки, а тело превращает их в образы. Поразительно, что автор, который из страницы в страницу множит собственные образы, одновременно описывает свое тело так, будто оно нередко ущемлено или наталкивается на какие-то препятствия. Вспомним о лакированных туфлях, которые жмут ноги того, кто взялся вести «Дневник гения». Хотя совершенно не обязательно принимать эту информацию… близко к ступням(!), можно предположить, что Дали был достаточно восприимчив к особенному виду удовольствия, когда существование собственного тела удостоверяется болью. (Когда испытывают острую боль, например боль, которую пальцам ног доставляет чересчур тесная обувь, ее называют порой «exquise»[128].) Возможно, что склонность к этим незначительным мучениям обнаружилась у Дали очень рано, так как одно из «лжевоспоминаний» в «Тайной жизни», которое, по всей верятности, соответствует реальному травматизму, описывает ребенка, который не в состоянии снять самостоятельно матросскую блузу, так как боится задохнуться.

Нередко тело сталкивается с твердой поверхностью или натыкается на другое тело. Во время пребывания Дали и Галы в местечке Торремолинос кровать, предоставленная молодой паре, оказалась, вспоминает художник, «такой жесткой, как будто матрас набили сухими хлебными корками. Неудобная для сна, она обладала другим достоинством: все время мучила нас, постоянно напоминая, что у нас есть тела и что мы обнажены» (ТЖД. 406). Один из фактов, послуживших спусковым механизмом возникновения навязчивой идеи, связанной с «Анжелюсом» Милле, — это столкновение Дали с рыбаком, шедшим ему навстречу. Дали ощутил это тем более остро, что «была неизбежность в этом столкновении» (МТА) прямо посреди луга, притом что он издали заметил идущего рыбака…

«Тайная жизнь» начинается любопытным рассуждением общего порядка: «Сегодня мы знаем, что форма всегда есть результат поисков со стороны материи, итог реакции вышеупомянутой материи на порабощение ее пространством, которое душит упрямую материю со всех сторон и заставляет ее искать слабину и выражаться во всякого рода завихрениях и вспученностях, которые оказываются переполненными жизнью до границ возможного» (ТЖД. 7). Мне захотелось перефразировать

этот пассаж: не является ли тот Дали, с которым мы имеем дело, то «полиморфное извращение» — результатом внутренних поисков его сознания, реакцией этого сознания на принуждение, навязываемое социумом, теми другими, которые окружают его со всех сторон, вынуждая самовыражаться, изрекая напыщенные фразы, изобилующие в его жизни и являющиеся не чем иным, как воображаемым разрастанием критической паранойи? Пространство, которое подвергает «материю» давлению, «принуждению» и заставляет эту материю «выплескиваться», доходя «до границ возможного», — не воспринимается ли это пространство как пространство мастурбации? В «Аэродинамическом появлении существ-объектов», упомянутом выше по поводу удовольствия, доставляемого выдавливанием угрей, читаем: «Пространство делается тем ненасытным куском мяса, необоримо притягательным, жадным, собственническим, которое ежеминутно сдавливает бесстрастным и рыхлым энтузиазмом гладкую утонченность „инородных тел“…» (МРС. 51). Расширим уже установленное соответствие между выдавливанием угрей и мастурбацией, между выдавленным угрем, «гладкой драгоценной личинкой», и самим мастурбатором, который сознательно исключает себя из круга наслаждающихся. Это личность, и душой и телом живущая как существо, изгнанное из более обширного социального организма, иначе говоря, исторгнутое — к его глубокому удовлетворению. Дали описал свою первую поездку в парижском метро, оставившую воспоминание «ужасающего ощущения гнета» (ТЖД. 310). Тем не менее ему удалось извлечь из этого пользу:

> «Поднявшись наверх, я долго пытался отдышаться. У меня было впечатление, что меня изверг чудовищный анус, после того как меня долго беспорядочно ворочало в кишечнике. Я не знал, где нахожусь; как выброшенный на неведомый остров никчемный крохотный экскремент. <…> И о чудо! <…> Шок оборачивался благословенным пробуждением. Следовало в любом случае использовать подземные ходы действия и духа, запутывать следы, появляться невпопад, непрерывно пересиливать себя, без колебаний содомизировать собственную душу, чтобы она возрождалась чистой и сильной, как никогда прежде».

Если сопоставить рассказ об этом переживании с другими далианскими темами, мы обнаружим тему рождения — исторжения из материнского тела — и возрождения, с помощью которого можно избежать жизненных предопределенностей. Мы

вновь встречаемся с темой удушающей отцовской любви, «подобной удару дубины» (CDD), и темой бунта одиночки: уже отвергнутый отцом, Дали находит способ быть исключенным из рядов сюрреалистов тем самым человеком, кто, по его собственному признанию, заменил ему отца, — Андре Бретоном[129]. Однако можно ограничиться буквальным восприятием этого рассказа. Другие (толпа в метро, семья, к которой Дали принадлежит по рождению, интеллектуальная семья) относятся к индивидууму как к дерьму; индивидуум соответственно маскируется («запутывает следы»), устраивает скандал («появляется невпопад») и проявляет характер («пересиливает себя» и т. д.). И на свой лад расплачивается с ними: «Я вспомнил, что уже говорил о возможности передать потомству экскременты выдающихся личностей»[130] (МРС. 69). Дали уточняет свои отношения с сюрреалистами: «Дерьмо пугало их. Дерьмо и задний проход. Но можно ли передать что-либо более человеческое и более необходимое?! С тех пор я решил неотступно преследовать их тем, чего они более всего боялись. И после того, как я выдумал сюрреалистические объекты, я испытал глубокое внутреннее удовлетворение, когда друзья-соратники расточали восторги по поводу их действия, а про себя заметил, что эти объекты в точности воспроизводят сокращение задницы в известном процессе, так что они восхищались тем, что наводило на них страх» (CDD).

Возьмем в качестве основной схемы эту ассоциативную связь экскрементов и возрождения. Индивидуум может представлять себя отторгнутым от социального организма и быть в достаточной степени материалистом, чтобы допустить, что он не только метафорически, но и буквально состоит из подверженной порче субстанции («Мои какашки это одна из моих составляющих» (CDD)); в лучшем случае он сможет приподняться над этим условием, укрепляя душу с тем, чтобы она возродилась «более чистой, более сильной»; человеку недостаточно родиться, быть исторгнутым другим телом; он должен возродиться, то есть придумать себя самого и благодаря этому перестать быть лишь продуктом тела, сделавшись продуктом воображения. Это означает, что продукты воображения не пребывают вечно нематериальными, они могут воплощаться в предметы, которые станут их отражением, их следом, и эти предметы, в свою очередь, будут рассматриваться как отбросы, мусор. В таком цикле есть отзвук судьбы некоторых святых, о которых рассказывали, что они оставляли свое тело гнить, к примеру, в грязи (тиран велел кропить мочой тело святой Люсии), а их не чувствующая физических страданий душа устремлялась к

Господу. И это ничуть не помешало тому, что мощи святых впоследствии стали предметом коммерции.

Глава IV. Все о Дали

В 1939 году разрыв с сюрреализмом состоялся; в последнем номере «Минотавра» в статье, озаглавленной «Последние тенденции в сюрреалистической живописи», Бретон, убежденный, что Дали придерживается расистских убеждений, пишет: «Не знаю, какие двери может отворить подобная декларация ее автору… но знаю, какие двери отныне для него закрыты». В следующем году наблюдая, как Дали прилежно посещает нью-йоркские светские тусовки, он окрестил его Avidadollars.

В 1941 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке открылась совместная выставка Миро и Дали. Дали всего тридцать семь лет, и он уже знаменит. С конца 1934 года он делает иллюстрации для такого высокотиражного издания, как «American Weekly». Некоторые из них, сделанные в форме плотно составленных виньеток, сопровождает небольшой сценарий, получается что-то вроде комиксов. В декабре 1936 года портрет Дали работы Мана Рэя появляется на обложке журнала «Time». В 1939-м начинается сотрудничество художника с журналом «Vogue». Жадно поглощавший печатные издания, Дали был также их щедрым поставщиком. Он не довольствовался тем, что мелькает на страницах, посвященных культуре, и охотно дает пищу машине, фабрикующей сенсации. Он сам пишет статьи, создает верстку, макеты обложек (для журналов «Esquire», «Click», массы других изданий, включая «TV Guide»…).

Феликс Фане заметил, что еще в 1929 году Дали умудрялся давать материал и в популярную газету «La Publicitat», и в предназначенный для узкого круга журнал «L 'Amic de le Arts»[131]. В США его медийное поле колоссально расширилось. Именно в эмиграции, с 1940 по 1948 год, оказавшись в стороне от коммуникационной деятельности авангардистов, но превосходно ориентируясь во вздымающихся волнах моря масс-медиа, Дали создает эскиз основных черт собственной персоны. Усы, вплоть до 1939 года выглядевшие тоненькой щеточкой, начинают вытягиваться и выпрямляться — под воздействием американского климата. Если честно, то в живописном творчестве это был не лучший период. И напротив, именно тогда были напечатаны «Тайная жизнь Сальвадора Дали» и следом «Скрытые лица» — роман, где, несмотря на название, не только фиксируются и демонстрируются различные лики автора, но и дается возможность понять принцип их функционирования. «Дневник гения», проникновенный и порой трогательный — в первой части (1952) все же выглядит не столь насыщенным, как тексты

американского периода и «Трагический миф об „Анжелюсе“ Милле». Что касается книг, содержащих записи бесед, то они по большей части повторяют материал биографий, в отдельных случаях уточняя эпизоды, обогащая подробностями или же напуская туману.

Для тех, кто упорно пытается поймать суть столь неуловимой личности, два номера газеты «Dali news»[132] предоставят великолепную… подмену. Название, разумеется, заимствовано у «Daily News». К сожалению, появилось всего два номера «Dali news» с подзаголовком «Monarch of the Dailies»[133]. Каждый выпуск был приурочен к выставке маэстро в нью-йоркской галерее «Бинью». Действительно хорошая газета. На четырех страницах большого формата уместилось все: зарисовки, повседневная хроника, шутки и последние анонсы, комиксы, реклама и «предсказания» — вместо «астрологического прогноза». Разумеется, единственный редактор данного издания является и единственным объектом ее внимания. На первой полосе первого номера помещен анонс: «Extra! Dali triumphs in apotheose of Homerus»[134] (отсылка к названию одной из представленных на выставке картин), вторая полоса полностью покрыта именами Трумена, Маршалла, Пикассо и Дали, набранными гигантскими буквами. В газете также есть отчеты о выставках и книгах Дали, напечатаны выдержки из готовящейся им книги «Fifty secrets of Magic Craftmanshifp» («Пятьдесят секретов магического ремесла»). Даже когда звезда не делает ровно ничего, это становится темой статьи, да что там — целых двух статей («Dali in repose», «Dali still resting»). Если оставить в стороне иронию, пробуждаемую подобной саморекламой, следует с вниманием отнестись к тонкой игре, которой, как всегда у Дали, отмечены эти страницы. Так, здесь можно прочесть переписку между художником и редакцией «New York Times» по поводу представленного им годом ранее балета «Mad Tristan», в газете пожелали уточнить, является ли Дали разрушителем традиций. Вопрос повис в воздухе, ведь как бы то ни было, неопределенность в том, что касается разрушения традиций, всегда лучше неопределенности по вопросу, является ли имярек военным преступником, — подводит итог статья… Ссылка на первой полосе отправляет читателя прямо на четвертую страницу под тем предлогом, что статья запрещена Дали, хотя на самом деле это светские пересуды насчет внешности и одежды приглашенных на вернисаж, причем все имена тщательно выбелены. На первой полосе напечатана репродукция фрагмента представленной на выставке картины «Атомическая идиллия и урановый меланхолик»[135], связанной с шоком, который испытал Дали при известии об атомной бомбе,

сброшенной на Хиросиму; рекламная врезка на последней полосе восхваляет средство от меланхолии «Далинал»: волшебный напиток, излечивающий от депрессии, отвращения к жизни и массы других хворей. И наконец — ничто не ускользает от издателей газеты, — статья «Эксгибиционизм» предоставляет конфиденциальную информацию для охотников за автографами, желающих настичь самого эксцентричного и «истеро-нарциссического» сюрреалиста. Специально для них сообщается, как узнать его по одежде, где пролегает его маршрут в обычные дни, а также в дождливую погоду.

Мне известны еще два случая издания авто-монографических газет — «Le Dimanche 27 novembre»[136] («Дневник одного дня») Ива Кляйна и «The Post Historic Times»[137] Брако Димитриевича. В отличие от «Dali news» обе газеты напечатаны на одном сложенном листе формата А3 и содержат подборку иллюстрированных статей различного объема. Первая посвящена участию Ива Кляйна в фестивале авангардистского искусства в 1960 году. Здесь описывается театральное представление, продолжавшееся от ноля часов до полуночи 27 ноября; публика свободно циркулирует по залу и фойе, сценическое действие происходит везде. В газете прослеживаются этапы, приведшие художника к созданию такой театральной формы. Среди прочих материалов под названием «Человек в пространстве!» помещена фотография знаменитого прыжка. Димитриевич распространял «The Post Historic Times» в Венеции в 1993 году на открытии своей выставки «Жители Сараева», проходившей параллельно с Венецианской биеннале. Учитывая международный контекст, все рубрики были даны на двух языках: английском и французском. В передовице сообщалось, что газета выходит нерегулярно, только на злобу дня. Актуальность, по-видимому, имела отношение в основном к интенсивной деятельности художника.

Так, на «литературной» полосе вниманию читателя предлагаются три художественных текста, в частности такой рассказ: гениальный укладчик рельсов находит способ разрезать рельсы в длину; таким образом, когда по ним проходит поезд, слышится Девятая симфония Бетховена. Увы, умирает он задолго до того, как один внимательный путешественник, заядлый меломан, обнаруживает звучание музыки. Этот пример служит иллюстрацией философии Димитриевича, согласно которой вся история официального искусства соткана из недоразумений и полна упущенных возможностей, а субъективная история подвергает переоценке неведомые шедевры, перекликающиеся с теми, что хранятся в музеях. В определенном смысле Димитриевич тем самым сужает значение собственного

творчества. Одна из его наиболее известных акций помимо газеты такова: на улице останавливают случайного прохожего, фотографируют его, а затем вывешивают громадный, несколько метров высотой, снимок на фасаде здания — будто речь идет о рекламном плакате, возвещающем о выставке прославленного художника.

В 1960 году я была безвестной девчушкой, но могла претендовать на роль в пьесе Ива Кляйна, как и все люди, жившие в то воскресенье, 27 ноября. Если некто ставит подпись под одним днем из жизни человечества, как ставят подпись под театральной пьесой, — это может быть воспринято как проявление мании величия. Или как претензия на переворот в системе ценностей истории искусства. Или как выход номера газеты, посвященного исключительно себе любимому Статейка, помещенная в «Дневнике одного дня», призвана уточнить: «Теперь я наконец сделаюсь статуей из-за обострения моего „я“, приведшего к последней стадии склероза… Тогда, и только тогда, я смогу установить эту статую на площади и выйти из моего „я“ в толпу, чтобы наконец повидать мир. Никто ничего не заметит, так как все будут глядеть на статую, а я наконец смогу свободно фланировать…» И в качестве разрядки: «Вот так я смогу осуществить мою давнишнюю мечту: стать репортером!» Подводя итог, заметим, что помимо чрезмерной саморекламы это означает обостренное внимание ко всем остальным. Быть может, Ив Кляйн, изобразивший полет и поставивший подпись в вечности, прочел эссе Бодлера «Художник современной жизни»: «Толпа — его вотчина, как воздух — владение птицы. <…> Для совершенного фланера, для страстного наблюдателя громадное наслаждение — избрать местожительство в толпе, в волнении, в движении, в бегстве в бесконечность»[138]. Неужто это относится и к Дали? «Видеть мир, пребывать в центре мира и затеряться в нем — в этом заключаются мелкие радости независимого духа, радости, которые язык в состоянии лишь неумело обозначить».

Это одна из метаморфоз Нарцисса. Статуя — это всего лишь обман, а тот, в честь кого она воздвигнута, пребывает не здесь, он растворился в толпе.

Художники — это чудаковатые ученики демиургов. На свой безобидный манер они присваивают себе мир и его обитателей. Приняв достаточно необоснованное решение, Димитриевич выставляет на всеобщее обозрение лицо человека, который явно не претендовал на всеобщее внимание; Кляйн набирает миллиарды актеров, делая их невольными участниками своих действий. Дали на протяжении всего пути нравилось манипулировать покорным окружением, лезть из кожи вон,

выступая перед «зачарованной толпой», нравилось, что его сопровождают «тысячи фотовспышек» (ДГ), нравилось привлекать к себе пристальное внимание масс-медиа вплоть до того, чтобы испробовать на них их собственные методы. Пусть страницы «Dali news», «Le Dimanche 27 novembre», «The Post Historic Times» написаны с юмором и явно пародийны, их эгоцентризм направлен на то, чтобы вновь утвердить центральное место художника, которого современность отбросила на обочину общества. Но было бы неверно полагать, что этот эгоцентризм приводит в действие одно лишь центростремительное движение. Он запускает и центробежные силы. Вероятно, существуют различные разновидности мегаломанов, эволюция тех, о ком идет речь в данном случае, выливается в довольно противоречивую форму. Они занимаются возведением собственного памятника, используя такое средство, как фотоаппарат и в качестве материала — газетную бумагу — то, что в ходу в их эпоху, — но каркас их памятников хрупок, их развеивает ветер, словно песчаные замки на морском берегу. И когда бодлеровский художник вливается в толпу на Больших бульварах, они видят, как перед ними открывается то, что вскоре назовут автострадами информационных потоков.

Если бы Дали-скульптор захотел явить себя героем, воплотилось бы это намерение в статую, изображающую героя войны, подобно тому как Грансай выдал себя за другого военного героя — Баба, чье лицо было скрыто под маской? Если бы он решил изобразить себя святым, выбрал бы он Соланж де Кледа, святую, принадлежавшую к аристократии, чье физическое бытие было уничтожено, преодолено стойкостью ее любви? Несмотря на эти воплощения, нам вряд ли бы удалось уловить определенный образ художника, поскольку наш взгляд автоматически перенесся бы на другой образ, последовав тем самым за испытующим параноидно-критическим взглядом, взглядом самого Дали. Возможно, мы смогли бы судить о нем более благожелательно, чем те, кто выносит приговор шуту, будоражащему средства массовой информации, но мы не смогли бы найти ему лучшее определение.

Если нам так сложно очертить личность Дали, то потому, что художник — это взгляд: взгляд, рассредоточенный повсюду и цепляющийся за все. Он смыкается с реальностью и охотно позволяет себе откликаться на ее внешние проявления, подобно тому как разбитое яйцо обволакивает предметы, которые попадаются на пути; он больше склонен к слиянию с внешним миром, нежели к достижению собственной идентичности в ситуации, которая обернулась бы столкновением с ним.

Критическая паранойя — это метод объективации, для которого интроспекция всего лишь случайный, а вовсе не обязательный способ расшифровки *a posteriori*[139]; он не направлен на самопознание. Если в своем «Кратком критическом изложении истории кино», написанном как вступление к сценарию «Бабау», Дали трактует «современное кино» как «психологическую мусорную корзину», то свою живопись и тексты он воспринимает совсем иначе. Давайте еще раз сопоставим мысленные и действительные блуждания: «навязчивые, не поддающиеся контролю странствия Альберта», о которых Ян Хокинг заметил, что «они систематически бесцельны: это не столько путешествия, предпринятые ради познания самого себя, сколько попытки самоустранения»[140].

«В громадной толпе, шепчущей мое имя, называющей меня „мэтром“, я открыл выставку в музее Гальера из ста сделанных мною иллюстраций к „Божественной комедии“» (ДГ). Как всегда, на помощь современному художнику приходит Бодлер: «Его страсть, его ремесло — сочетаться браком с толпой». И еще: «Так, влюбленный в вездесущую жизнь попадает в толпу как в гигантский резервуар электричества. Его также можно сравнить с зеркалом, громадным, как толпа; с наделенным сознанием калейдоскопом, который при каждом движении воспроизводит множественные формы жизни и подвижное изящество всех составляющих ее жизненных элементов. Это я, не способное насытиться тем, что *не есть я*»[141].

«Я не способное насытиться тем, что *не есть я*». Тот, кто всецело подчиняется своему взгляду, кто преданно следует за ним всякий раз, когда его притягивает нечто, не может, при всем своем нарциссизме, замкнуться в себе самом, и даже когда он, казалось бы, полностью отдается внешнему миру, это отчасти является экстериоризацией его внутреннего мира. Критическая паранойя погружает его в осмос с миром; он познает океаническое состояние, размывающее грань между «я» и «не-я», и это состояние сопряжено с усиленной отзывчивостью, в том числе и с приятием обращенных на него взглядов. Любезный Альберт, о котором говорилось выше, на вопрос врача ответил: «Мне двадцать шесть лет, я знаю это, ведь вы сами мне об этом сказали»[142]. Так и Дали: поскольку друзья-сюрреалисты называли его Божественным Дали, он тоже называл себя так, и в то же время использовал имя Avida dollars, ведь так его назвал Бретон.

Анафема, которой предал Дали приемный экс-отец, могла стать решающим моментом в стремлении Дали пересоздать свою жизнь, будто она является произведением искусства. «Анаграмма

Avida dollars стала для меня талисманом. Она словно бы обрела жидкую консистенцию, превратят в сладостный и монотонный дождь долларов. Когда-нибудь я расскажу всю правду, как собирать этот благословенный ливень, оплодотворивший Данаю. Это будет одной из глав моей новой книги, вполне возможно, моего шедевра „Жизнь Сальвадора Дали как произведение искусства“» (ДГ. 64).

Эта книга не была написана, но вот жизнь как произведение искусства Дали вполне удалось создать. И это стало работой… одной жизни. «Прежде, когда я меньше сознавал то, что живет во мне, я не ощущал никакой ответственности. Сегодня я обращаю значительно большее внимание на свои действия и мысли. Я сравниваю свои идеи с теми, что высказывают мои великие современники. В моей повседневной жизни каждый жест обретает ритуальное значение. Когда я жую анчоус, он также каким-то образом участвует в горении озаряющего меня огня. Во мне обитает гений» (PSD). Когда в другие моменты Дали заявляет: «Я знаю, что я гений», следует понимать, что гений не есть нечто данное от рождения; нужно возвести обиталище, способное его вместить.

А еще необходима работа… совместная работа. «Меня завораживает популярность, пусть даже самая скромная. <…> С публикой я держусь любезно, хотя бы из соображений благоразумия, поэтому я проявляю щедрость в случае эпидемии или стихийного бедствия… Будь осторожен, говорю я себе, иначе тебя могут осудить до скончания времен, если найдется судья и наступит конец света. <…> Остерегайся того дня, когда тебя уже никто ни о чем не попросит, держись любезно, даже когда подыгрываешь дурацкой рекламе! <…> Любое свидетельство моего существования в глазах других смягчает мои страхи по поводу реальных предметов, мира и меня самого. В глазах тех, кто смотрит на меня, я черпаю собственную субстанцию» (PSD). Так как эти речи записаны Пауэлсом, то неизвестно, действительно ли Дали употребил слово «субстанция». Если это и вправду так, то это можно рассматривать как продолжение сомнения, высказанного художником ранее, когда, к примеру, он говорил о прогрессирующей дематериализации своей руки. Он вновь рассказал об этом видении Пауэлсу, добавив: «Но где эта субстанция? Если она не имеет отношения к природе, то она может исходить лишь от Бога. <…> В реальности, которая не перестает рассеиваться под взглядом, просачиваться меж пальцами, единственной реально материальной материей, единственной реально плотной субстанцией является Бог».

Будучи всего лишь человеком, Дали преуспел в обретении

толики этой божественной субстанции, отправившись искать ее во взглядах, направленных на него другими. Не было тела, чье существование предшествовало бы его образу, размножившемуся во всех этих обращенных на него взглядах, но существовала необходимость воссоздать этот образ во взгляде других и тем самым породить это субстанциональное существо.

В этом состоит концепция гностического резонанса. По теориям гностиков, каждый человек — есть всего лишь проекция в мир его истинного существа, сути. В текстах это высшее существо получило различные названия: «сущностный человек», «реальный человек», «просветленный человек», «свет моего я» и так далее, а для некоторых это существо является «ангелом»[143].

Я фиксирую последнее слово, так как в творчестве Дали был «ангельский период», и несколько ангелов мелькают в картинах начала пятидесятых годов. В одной из своих дерзких, хотя и маловыразительных теорий он уподобляет ангелов протонам и нейтронам, приходя к выводу что благодаря их силе имело место вознесение Богородицы, стремившейся присоединиться к единственному значимому существу — Богу. В теологии гностицизма тело, эта тленная часть человека, — всего лишь оболочка или маска, которая не более реальна, чем ее зеркальное отражение. Откуда же исходит это презрение, с каким иные адепты трактуют тело не желая идентифицировать себя с ним? Не является ли гностической святой Соланж де Кледа, отдавшая свое тело болезни, позволившая смерти взять ее, вознесенная мощью своей любви, сотворившей для нее двойника! В агонии она видит себя уже мертвой и просит, чтобы ее гроб не забивали, покуда она сама не даст указания! Создатель этого образа утверждает, что ему доводилось встречать «случаи» [кледализма], когда дух, казалось, действовал не только независимо от законов, которым подчиняется живая материя, но даже в противоречии с ними, представляя таким образом исключение из старой теории, по которой тело является зеркалом души (VGA). И по той причине, что тело — это хлам, оболочка некоторые гностики утверждают, что уже само наличие плоти делает нас смертными. Нарцисс вполне может утратить свое тело, вместо него появится цветок. Невзирая на физические изменения своего тела, вопреки собственным откровениям, наперекор своему нарциссизму и самопрославлению, Дали не пытался представить себя в идеализированном свете, и это еще слабо сказано! Тот, кто демонстрирует себя, кого находят то прекрасным, то уродливым, то гордым, то комичным, считают оригиналом и реакционером, манипулятором и мазохистом, тот, кого под конец выставляют исхудавшим, одетым во все белое, прозрачным, — всего лишь

оболочка. И будучи инкарнацией, эта оболочка не более реальна, чем ее отражение в зеркалах, автопортретах и автобиографиях, во взгляде собратьев. В лучшем случае можно надеяться уловить максимальное число видимостей оболочки и потом дополнять их, накладывать друг на друга, прельщаясь синтезом: нам все равно удастся поймать лишь отблеск подлинного существа. Уверовав в последние годы жизни в научные теории, утверждавшие, что тело можно привести в состояние бессмертия за счет обезвоживания, Дали стал отказываться от пищи. Врачи вынуждены вводить ему питательный раствор назальным путем. Жиль Нере комментирует: «Уже в своих „Рецептах бессмертия“ Дали говорил о „достижении бессмертия через обезвоживание организма и периодическое впадание в зачаточное состояние“, как те открытые в 1967 году насекомые из семейства Collemboles (ногохвосток). Речь шла об ископаемых живых насекомых, существовавших еще в Девонскую эру (400 млн лет назад)». В действительности собственное тело не интересовало Дали. Единственное, что было для него важно — это бессмертие «сада его духа»[144].

Та же динамика, что множит отражения, — рассеивает их. Хороший писатель, каким мнил себя Дали и которым являлся на самом деле, тем не менее должен был пропускать свои тексты через тех, кто помогал их записывать и переводить. В самом начале это была Гала, которой помогали Элюар или Бретон, потом Аакон М. Шевалье, занимавшийся английскими переводами романа «Скрытые лица» и «Тайной жизни» (еще до публикации текстов на французском), Элен Пасье (французский текст романа «Скрытые лица»), Мишель Деон (французская версия «Тайной жизни» и «Дневника гения»), и наконец, Луис Пауэлс, Андре Парино и в какой-то степени Ален Боске, если брать в расчет книги, содержащие запись бесед. Как уже говорилось, Дали в основном писал на фонетическом французском, который отличала фантастическая орфография и практическое отсутствие знаков препинания. Мишелю Деону пришлось изрядно поработать, чтобы текст стал «доступным» для читателей[145]. К тому же, судя по его свидетельству, непохоже, чтобы Дали, который настаивал «на дотошной и полной передаче текста»[146], то есть на уважении к доходившей до галлюцинаций заботе автора о деталях, был чересчур придирчив к способу передачи его текста. Деон упорядочивал слишком длинные либо незавершенные фразы, он вырезал целые пассажи и, естественно, опасался реакции автора. Так вот, автор остался вполне доволен этой работой, он внес небольшие поправки, не оспаривая сокращений, и сделал для Деона на оригинальном издании

следующую надпись: «С благодарностью за далианскую адаптацию». Сдается, что Аакон Шевалье также не встретил отпора, когда было необходимо «умерить излишнюю экспрессивность выражений, естественно присущую речи Дали, конвертировать ее в письменный текст, не поступаясь существенно важными качествами»[147]. Вероятно, было бы неплохо, если бы все читатели могли сами убедиться в «излишней экспрессивности», остается надеяться, что такой день придет[148]. Однако не будем большими далианцами, чем сам Дали! Примем как должное этого Нарцисса, который не искал своего отражения ни в льстящем ему магическом зеркале, ни в глубоких водах, куда он мог погрузиться, а ловил его лишь во взгляде и словах, сказанных другими, сказанных нами.

Слава — это комната, которую наполняет эхо фантазмов и желаний. У Дали были причины для ликования: «Чем больше я вижу людей, осведомленных о моем существовании, — говорил он, — тем яснее понимаю, что дух витает вокруг планеты и создается ноосфера, так что повсюду я мог бы плавать в собственной ванне» (PSD). Эта ванна явно гораздо просторнее и действует куда более успокаивающе, чем та лохань с теплой водой, в которую Дали погружался в детстве. Художник вспоминает о том, как он дожидался поезда на отныне вошедшем в историю перпиньянском вокзале: «Меня обступают люди. Я ощущаю собственную изолированность, и это доставляет мне миг абсолютного наслаждения. <…> Я сижу на скамейке как на пограничном переходе, ощущая себя свободным и принадлежащим всем, взгляды окружающих напоминают мне, что я Дали. Меня переполняет немыслимое ликование, мощное веселье» (CDD). Это одна из вершин радостей одиночества: то, что чувствует человек, исторгнутый из людского сборища, под давлением посторонних взглядов, это сродни удовольствию, извлеченному из органа, который заставили звучать. Он возвращен к самому себе, но не в мертвящее одиночество, а напротив, к ощущению принадлежности миру.

Глава V. Мораль

Направленность этой книги оказалась бы иной, если бы у меня не было опыта автобиографического исследования и если бы это исследование не получило широкого резонанса. Еще прежде, изучая некоторые черты характера или невротические тенденции, если угодно: приоритет визуального восприятия, одержимость деталями, вкус и параллельно склонность к утаиванию чувств и скрупулезная честность…; сексуальные наклонности (онанизм, доброкачественная разновидность скатологии и последующий тропизм), а также некоторые жизненные факты (ранняя смерть брата, мои каталанские привязанности…) — я углубила свой интерес к творчеству Дали, заинтересовавшись его личностью, которую, как мне казалось, я могла в какой-то степени постигнуть изнутри. То, что столько читателей (уверена, немало!), прочтя мой текст — пусть поверхностно, фрагментарно, «слепо», но неизменно серьезно, все же смогли найти нечто полезное для себя лично в том, что относится лично ко мне, в конечном счете пробудило во мне понимание того типа душевной организации, примером которого является Сальвадор Дали.

Когда меня впервые спросили (впоследствии этот вопрос часто повторялся), написала ли я книгу «Сексуальная жизнь Катрин М.» затем, чтобы лучше узнать себя, я страшно удивилась. Никогда не думала об этом! Мне хотелось ответить, что я скорее написала ее, чтобы не иметь надобности себя узнавать. К тому же под предлогом нехватки времени для книги я прекратила посещать сеансы психоанализа, что неявным образом означало прекращение раскопок в моем подсознании. В конечном счете, быть может, я писала этот текст, стремясь переложить груз на плечи других, что, собственно, и произошло. К тому же, рассказ, зафиксированный письменно, как бы затемняет память, и вот для меня стало практически невозможно думать о многих событиях иначе, чем они описаны в книге. Мои воспоминания, до той поры бывшие «истинными», сделались «ложными воспоминаниями». Я бы с удовольствием присвоила следующую декларацию Дали: «Я очень рано инстинктивно осознал собственную формулу жизни: надо заставить других воспринимать мои эксцессы как нечто естественное, переложить на них мои страхи, создав нечто вроде коллективного соучастия» (CDD), но мне слишком поздно довелось применить ее на практике, причем с куда меньшим блеском и эксцессами, чем это сделал Дали!

Однажды кто-то любезно сказал мне: «Вот и хорошо, вы еще молоды, вы начинаете новую жизнь». Это также не приходило мне

в голову. Я вовсе не склонна разделять далианскую теорию возрождения. Тем более, что в повседневности не проглядывало никаких признаков новой жизни. А происходило вот что: каждый раз в присутствии незнакомого человека, которому казалось, что мы знакомы друг с другом, я вовсе не чувствовала себя скованно, напротив, у меня возникало ощущение освобождения от себя самой.

Хотя ныне новые технологии дали нам возможность раствориться в пребывающем в постоянном движении скоплении светящихся пикселей, распространить с помощью телепортации наше присутствие в мире, в среде других, и как бы то ни было, расширение познаний о человеческих существах должно было бы заставить нас отказаться от представления о единстве личности, странно и, на мой взгляд, достойно сожаления то, что это способствовало распространению морали, которая исходя из различных опасений требует от нас полной идентификации. Нам рекомендуют «найти себя», выразить наше внутреннее «я», высветить влияния, которые мешают нам быть самими собой; и в итоге каждый опирается на то, что считает своей платиновой сердцевиной, хотя это всего лишь кучка кварцевых песчинок; и, разумеется, подобное отношение становится источником конфликтов и страданий. Привязываться к абсолютному «я» столь же абсурдно и тщетно, как пытаться переубедить Дали, считающего, что пустая катушка, брошенная в ручей, достойна нашего внимания. Или что пара камешков, случайно поставленных друг против друга, являет то же расположение, что фигуры персонажей на картине Милле «Анжелюс». Параноидно-критический метод равно применим и к людям и к предметам. Преимущество известно: это заразительно. Дали делает ставку на силу убеждения, а Лакан признавал, что паранойя может становиться фактором человеческой общности[149].

За последние несколько лет представление, которое составилось о Дали и его творчестве в интеллектуальных и художественных кругах, претерпело некоторые изменения. В первую очередь это связано с работой, проделанной искусствоведами — критиками и историками, на исследования которых я опиралась при написании данной книги, работой, которая позволила извлечь Дали как из золоченой тюрьмы сюрреализма (его творчество интересно и вне этого периода), так и из чулана, куда заключили шута-реакционера. Более того, множество художников, которые теперь могут свободно в этом признаться, свидетельствуют о том, какую важную роль сыграл Дали в их жизни, причем зачастую в период, определивший их призвание. В самом деле, Дали является отличным советчиком, —

и не только потому, что он вовсе не был сумасшедшим («единственное различие между сумасшедшим и мной, то, что я не сумасшедший», — любил он повторять). Мы можем утверждать, что он был мудрецом.

Список библиографических сокращений

CDD: Andre Parinaud. Comment on devient Dali, les aveux inavouables de Salvador Dali. Paris, Robert Laffont, 1973.

ESD: Alain Bosquet. Entretiens avec Salvador Dali [1966]. Monaco, Le Rocher, 2000.

JGA: Journal d'un genie adolescent. Monaco, Le Rocher, 2000.

MPC: Oui, methode paranoiaque-critique et autres textes. Paris, Denoel, 1971.

MTA: Le Mythe tragique de I'Angelus de Millet [1963]. Paris, J.-J. Pauvert, 1978.

PSD: Louis Pauwels. Les Passions selon Dali [1968]. Paris, Denoel, 2004.

VGA: Visages caches [1973]. Paris, Sabine Wespieser, 2004.

ДГ: Дали С. Дневник гения. СПб, 2006.

ТЖД: Тайная жизнь Дали. Перевод Е. Гендель. М., 19??

notes

Примечания

1

Colloque Les Ecrits d'artistes depuis 1940, 6–9 mars 2002, organise par les Archives de la creation, dans le cadre de l'IMEC (Institut Memoires de l'edition contemporaine).

2

Выделено автором.

3

Andre Chastel. L'lllustre Incomprise, Mona Lisa. Paris, Gallimard, 1988.

4

О связях теорий Дали и Лакана и возможном влиянии одного на другого см.: Sarane Alexandrian S. Le Surrealisme et le Rive. Paris, Gallimard, 1974; Patrice Schmitt, «De la psychose paranoiaque dans ses rapports avec Salvador Dali» // Catalogue de l'exposition Salvador Dali. Paris, Centre Georges-Pompidou, 1979; Jose Ferreira. Dali — Lacan, la rencontre. Paris, L'Harmattan, 2003.

5

Jaques Lacan. «Le probleme du style et les formes paranoi'aques de l'experience» // Minotaure, № 1, 1933.

6

51 Улица (исп.).

7

См. статью «Une rencontre avec Michel Deon de l'Academie francaise» // Lire Dali. Revue des Sciences humaines, № 262, Lille III, Universite Charles-De-Gaulle, 2001. Textes reunis par Frederique Joseph-Lowery.

Pages francaises. Paris, Gallimard, 1999. Цит. по: Frederique Joseph-Lowery, op. cit.

9

Цит. по публикации Фредерики Жозеф-Ловери: «Du nez en peinture», op. cit.

Следует заметить, что работа с транскрипциями оригинальных текстов Дали, осуществленная Ф. Жозеф-Ловери и дающая представление об ужасающей манере далианского письма, стала одним из импульсов, побудивших меня к написанию этой книги. Воспроизведение страниц оригинала можно видеть в каталоге выставки «Dali una vida de libro». Biblioteca de Catalunya, Barcelone, 2004.

10

См. предисловие к изданию: Dali S. Journal d'un genie adolescent. Monaco, Le Rocher, «Anatolia», 1994–2000.

11

Описывая реакции, приведшие его к сюрреалистам, Дали пишет: «Полиморфное извращение, к которому я был склонен в отрочестве, достигло истерического зенита» (JGA).

12

Цит. по: Ricard Mas Peinado. Dali // traduction francaise aux editions Hazan. Vanves, 2003. Preface de Carlos Rojas.

13

Ian Gibson. The Shameful Life of Salvador Dali. New York — Londres, W. W Norton & Company, 1997. Русское издание: Гибсон Я. Безумная жизнь Сальвадора Дали. М., 1998. Гибсон сообщает, что в интервью, данном в 1973 г. для английского телевидения, Дали придерживался той же теории.

14

Однако тот же Гибсон сообщает, что фрагмент из «L'Art de peter, ou Manuel de l'artilleur sourrnois, par le comte de La Trompette», напечатанный в приложении к «Дневнику», был опущен американским издателем.

15

По свидетельству поэта Рафаэля Альберти, Гарсиа Лорка, узнав о связи Дали и Галы, воскликнул: «Это невозможно! У него возникает эрекция лишь тогда, когда кто-то сует в зад палец!» Этот рассказ приведен в монографии Гибсона. Нельзя ли предположить, что за отсутствием постороннего пальца мог использоваться собственный?

16

Выражение «первый художник задниц» принадлежит Луису Ромеро. См.: Dali, tout Dali en un visage; а также во французском издании (editions du Cercle d'art, Paris, 1975 et 2003). См. также текст Гаймена: Jean-Louis Gaillemin // Dali, desirs inassouvis, du purisme au surrealisme, 1925–1935. Montreal, Le Passage, 2002. Автор подчеркивает, что Дали, вероятно, первым «в истории официальной живописи» сделал мастурбацию сюжетом картины (p. 140). Однако Гаймен упустил из виду Эгона Шиле.

17

Именно группа любителей искусства, названная «Зодиак», взяла на себя обязательство оказывать Дали материальную поддержку. См.: Gaillemin, op. cit.

18

Можно оценить поспешность, с которой Дали представил это предприятие, которое резко контрастирует с поведением мэтра художественного авангарда, «гигиениста» Марселя Дюшана, который для фотографии украсил макушку тонзурой в форме звезды, отказался от волосков кисти и предстал «ню», без бороды (Etant donnes: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'eclairage)… См.: Didier Ottinger. «Des Nus, vite» // Art Press № 154, janvier 1991.

19

Jaques Lacan, op. cit.

20

Доска для игры в трик-трак по-французски называется jaquet, что совпадает с написанием фамилии художника.

21

После некоторых поисков обнаруживаем каталанское «delir», что означает «пылкое желание». Я благодарю Пера Вердагера за эту справку.

Bernard Lamarche-Vadel // Erik Dietman. Paris, Editions de la Difference, 1989.

23

Это не помешало Дали снабдить свой Дневник забавным приложением — фрагментом L'Art de peter, par le comte de La Trompette // «Наука БЗДЮМА, или Наставления для потайного бомбардира» сочинение графа де Труби.

24

Лапша (фр.), здесь пренебрежительное название стиля модерн.

25

Руссо Ж.-Ж. Исповедь. Книга первая.

26

Сексуальное влечение (англ.).

27

Специально для любителей и фетишистов сообщим, что мотив ботинок, нарисованный Дали для галстуков в 1951 г., перекликается с аналогичным ботиночным рисунком Э. Уорхола, принесшим ему первый успех.

28

David Vilaseca. «Le reel de l'aeuvre autobiographique de Salvador Dali» // Lire Dali, op. cit.

29

Я (фр.).

30

Игры (фр.).

31

«Он занимал слишком много места в моей жизни», — заявила Соланис, объясняя свой поступок, хотя она не была подругой художника. Приведено у Дэвида Бурдона (David Bourdon // Andy Warhol. Paris, Flammarion, 1989).

32

Передача Radioscopie от 4 января 1971 г. на France Inter была впоследствии выпущена на компакт-диске Radio France, 1999.

33

Подробнее о процессе, затеянном сюрреалистами против Дали, см. в упомянутой выше монографии Яна Гибсона (Ian Gibson, op. cit., p. 375–380), а также в «Дневнике гения» за май 1952 г. Описание, которое Дали дает вялому, молочному телу Гитлера, похожему на тело кормилицы, является сексуальным диагнозом, заслуживающим упоминания. Сравнение также приводится в романе «Скрытые лица» по поводу нацистского солдата с жирной спиной, похожего на кормилицу.

Marie-Jose Mondzain. «Image, sommes-nous proprietaries ou possedes» // Art Press, № 284, novembre 2002.

Andy Warhol. Ma philosophie deA a B (traduction francaise). Paris, Flammarion, 1977.

36

См. рассказ Борхеса «Автор».

Severo Sarduy. «Un art monstre» // Catalogue de l'exposition Baroques 81. Musee d'Art moderne de la Ville de Paris, 1981.

Vanguardia Grandes Temas, № 1, Barcelone, janvier 2004.

Jean-Louis Gaillemin, op. cit.

40

«Aurore, midi, couchant et crepuscule» («Утренняя заря, полдень, заход солнца и сумерки»). Поскольку прогресс неостановим, этот холст выставляется в звуковом сопровождении «Quelle heure est-il? — C'est l'heure de l'Angelus. — Alors, gar?on, apportez-moi un arlequin!» (Который час? Уж «Анжелюс» / Тогда, гарсон, несите «Арлекин»; «Арлекин» — это название коктейля.)

41

Цит. по: Gaillemin, op. cit. P. 47. Св. Себастьян также излюбленный образ в среде гомосексуалистов.

42

Rene Crevel. «La minute qui s'arrete, ou le bienfait de Giorgio De Chirico» // Selection № 7, 1924. См. также: Rene Crevel. Mon corps et moi [1925]. Paris, LGF, 1991.

43

Нельзя не привести эту фразу, ведь данное выражение столько раз использовали критики, говоря о моей книге «Сексуальная жизнь Катрин М.»!

44

Любитель современного искусства непременно вспомнит о режиссере Дугласе Гордоне.

Дали опирается в своем описании на две схемы, которые представляют скопление точек.

46

У Мальро мы находим сходные эффекты: Andre Malraux. Lazare. Paris, Gallimard, 1974.

47

Путешествие (англ.).

48

Эти цитаты взяты у Франсиса Понжа: Francis Ponge. Poemes, 1943- Paris, Gallimard, 1965.

49

Дали адресует упрек Бунюэлю с его «прирожденным антиклерикализмом»: «…я хочу ввести несколько богохульных картин, но нужно вложить туда фанатизм, будто это настоящее жертвоприношение» (ТЖД).

50

James Bigwood. «Cinquante ans de cinema dalinien» // Salvador Dali, op. cit.

51

См.: La Parisienne. // Catalogue de l'exposition Salvator Dali du Centre Georges-Pompidou.

52

Этот притащенный со свалки диван займет важное место в декорации фильма «Coach».

53

L'Union libre.

См. Каталог выставки «Haptisch, la caresse de l'ceil» (musee de l'Abbaye Sainte-Croix. Les Sables-d'Olonne, 1993); в особенности статью Жерара Симона: Gerard Simon. «L'apparition des valeurs tactiles en optique geometrique».

Luis Romero // Dali, tout Dali en un visage, op. cit.

56

Напомню, граф Эрве де Грансай и Соланж де Кледа — главные персонажи романа Дали «Скрытые лица» (1943).

57

Новелла С. Дали, написанная в 1931 г., по времени совпадает с первыми переизданиями маркиза де Сада, предпринятыми начиная с 1926 г. Морисом Гейне. Именно ему в 1929 г. виконт де Ноайль, покровитель Дали, поручил приобрести рукопись «Ста дней Содома». Можно предположить, что Дали удалось ознакомиться с этим текстом до его публикации в 1935 г.

Так начинается книга А. Флейшера «Порнография — навязчивая идея фотографии» (Alain Fleischer. La Pornographie, une idee fixe de la photographie. Paris, Editions de la Musardine, 2000).

Car elle s'en va la figure du monde. Paris, Grasset, 1985.

Хочу поблагодарить Ф. Ж. Ловери, ознакомившую меня с оригиналом текста С. Дали. Именно ей принадлежит наблюдение насчет девственной плевы и андрогинного характера Дали.

61

Richard Hamilton. Romanticism // Collected Words 1953–1982, London, Thames and Hudson.

62

Обманка (фр.).

63

Рог носорога, так же как и анальное отверстие, вновь становится объектом теоретизирования. См.: Aspects phenomenologiques de la methode paranoxaque-critique, доклад, произнесенный Дали в Сорбонне в 1955 г. (MPC 67).

64

Tardes d'estiu (Apres-midi d'ete), текст 1919–1920 гг. Процитировано у Робера Дешарна: Dali, l'oeuvre et l'homme. Paris, La Bibliotheque des Arts, 1984.

Цит. по: Luis Romero, op. cit.

Так называемая «куриная лапка» (фр.).

Ian Hacking. Les Fous voyageurs.

Philippe Tissie (1887). Les Alienes voyageurs. Paris, Doin. Записи доктора Тиссье, собравшего записи врачей, наблюдавших Альберта, приводятся в указанной выше книге Я. Хокинга.

69

Фрейд ставил этот вопрос в Вене во время обсуждений среди первых сторонников психоанализа. См.: Les Premiers psychanalystes. Minutes de la Societe psychanalytique de Vienne, 1910–1911. Paris, Gallimard, 1979. Приведено у С. Александряна: Sarane Alexandrian. La Sexualite de Narcisse. Paris, Le Jardin des livres, 2003. Из этой последней книги я почерпнула немало сведений для написания этой главы.

Жан-Жак Руссо. Исповедь. Книга 1.

Sarane Alexandrian, op. cit.

Жан-Жак Руссо. Исповедь. Книга 9.

Rene Crevel. Mon corps et moi [1925]. Paris, LGF, 1991.

Thomas Laqueur. Le Sexe en solitaire. Contribution a Vhistoire culturelle de la sexualite. Paris, Gallimard, 2005.

75

Edition de Jean-Yves Tadie. Paris, Gallimard, «Bibliotheque de la Pleiade», 1987, t. 1. В конечной версии повествование делится на два отчетливых раздела и «панорама вместо женственных очертаний холмов дарует взгляду видение… башни, донжона Руссенвиля!» Лексикон, разумеется, отличается от более жестких выражений Дали.

Paris, Editions surrealistes, 1934.

77

Робер Дешарн сообщает, что рукопись была обнаружена в 1982 г. на мебельном складе в Нью-Йорке, и Дали попросил вернуть ее. Как бы то ни было, текст издания 2004 г. (Paris, Sabine Wespieser) соответствует первому французскому изданию (Paris, Stock, 1973).

Цит. по послесловию, помещенному в парижском издании (Visages caches, Paris, Stock, 1973).

См. предисловие к тому же изданию.

Grandsailles — крутая случка (фр.).

81

В разговоре с Пауэлсом Дали сослался на медиевиста Рене Нейи (L'erotique des troubadours (Paris, 1963, repris en 10–18, 1974), который описал «созерцание нагой дамы» и «любовные испытания» — ритуалы, изрядно напоминающие отношения между Грансаем и Соланж, придуманные Дали, — с той разницей, что в Средние века такие отношения предлагала дама в качестве награды за постоянство.

«Смотри сколько хочешь, а трогать ни-ни!» (фр.).

83

Имеется в виду роман Франческо Колонна «Сон Полифила» (1499), полное заглавие — «Любовное борение во сне Полифила, в котором показывается, что все дела человеческие есть не что иное, как сон, а также упоминаются многие другие, весьма достойные знания предметы».

См., например, его фреску «Сон Константина Великого» в базилике Сан Франческо в Ареццо.

Ibid, p. 35.

Но Дали в разговоре с Пауэлсом утверждал, что такой выбор прежде всего был сделан друзьями, которые предпочли определение «архангельский».

87

См. заметку Дэвида Ломаса о «Метаморфозах Нарцисса» // Salvador Dali, catalogue (выставка в палаццо Грасси в Венеции и в Художественном музее в Филадельфии). Paris, Flammarion, 2004.

88

«Hon» означает на шведском «она». Ники Сент-Фаль создала эту работу в соавторстве с Жаном Тэнгли и П. О. Ультведтом для Музея современного искусства в Стокгольме летом 1966 г. Н. Сент-Фаль принимала участие в создании «Посвящения Дали» на Аренах Фигераса.

89

В порядке перечисления: дом, где родился Дали, там ныне находится музей фонда Галы и Сальвадора Дали; в Кадакесе в детстве С. Дали проводил летние месяцы; Порт-Льигат — рыбацкий порт, в доме, расположенном совсем рядом, жил и работал художник; Пуболь — здесь находится замок, подаренный им Гале, после ее смерти он перебрался туда. Все это расположено так близко, что, кажется, могло бы уместиться на территории размером с носовой платок.

Автор путеводителя по местам, связанным с Дали, замечает по поводу Порт-Льигата: «Созерцание замкнутого морского пространства может рождать меланхолические ощущения». Он сообщает, что посаженные художником кипарисы создают романтическую атмосферу, напоминающую картину Бёклина «Остров мертвых» (эту картину Дали, автор «Мечты», непрестанно изучал). Sebastia Roig. Dali, le triangle de l'Ampurdan. Figueres, Fundacio Gala — Salvador Dali et Triangle Postal, 2004).

91

Anton Ehrenzweig. L'Ordre cache de l'art, 1967; Paris, Gallimard, 1974. См. также предисловие Ж-Ф. Лиотара.

Catherine Mllot. Abimes ordinaires. Paris, Gallimard, «L'Infini», 2001.

93

Агава — дочь фиванского царя Кадма и Гармонии, во время вакханалии в состоянии исступления приняла своего сына Пенфея за львенка; вакханки разорвали его на части. Этот миф отражен в трагедии Еврипида «Вакханки».

94

«Кружевница» Вермеера будет «крещена» в водах залива Креус. На фотографии Робера Дешарна, воспроизведенной в Dali de Gala (Edita / Denoel, 1962), видно, как пара, погруженная в море по шею, держит репродукцию знаменитого шедевра.

95

Текст «Любовь» воспроизведен в каталоге выставки Сальвадора Дали, op. cit.

96

См. заметку Дж. Мунди о картине «Осенний каннибализм»: Jennifer Mundy. Notice pour Cannibalisme de l'automne // Catalogue de l'exposition Salvador Dali. Venise, op. cit.

97

Речь идет об акции Ива Кляйна, послужившей основой фотомонтажа «Большой прыжок».

98

Перед съемкой «Прыжка в пустоту», проведенной Шунком и Кендером в октябре 1960 г. (когда внизу, под окном, откуда прыгнул Кляйн, дзюдоисты держали натянутый брезент), художник сделал несколько спонтанных попыток без страховки. Во время одной из них он вывихнул ногу, во время другой — повредил плечо и затем несколько месяцев страдал от боли. См. об этом: Thomas McEvilley. «Yves Klein, conquistador du vide» // Catalogue Yves Klein. Paris, Centre Georges-Pompidou, 1983.

99

В качестве параллели с тем, что сказано о Дали, я припоминаю, что у Кляйна чередовались видения бесконечности с восхвалением тела, в чем сказалось увлечение антропометрией, это предвещало эру «антропофагии» в тексте, названном «Натурометрия».

Luis Romero, op. cit.

101

Ian Gibson, op. cit. Интервью Дали, опубликованное в «El Pais», см.: Ricard Mas. Peinado. La Vida publica de Salvador Dali a traves de sus mejores entrevistas. Barcelone, Parsifal ediciones, 2004.

102

Ian Gibson. Lorca — Dali, un amour impossible. Montreal, 1999. См. также: Jean-Louis Gaillemin, op. cit.

103

Сканирование (англ.).

104

Доклад, был сделан в связи с выставкой в Дюссельдорфе (1959), см.: Yves Klein. Le Depassement de la problematique de l'art et autres ecrits. Paris, Ecole nationale des beaux-arts, 2003.

105

Обратимость двойных образов проанализировал Патрик Шмитт (Patrice Schmitt, op. cit.): «В двойном образе, — поясняет он, — форма управляет поворотным стержнем желания. /…/ Двойной образ предстает носителем фантазма единения-дробления, обратимость которого обеспечивается обратимостью структурирующего ее гештальта». Иначе говоря, стоит нам различить глаза, проявляющиеся на лице в картине «Бесконечная загадка», мы в любой момент, как только пожелаем, сможем «вновь увидеть» вазу для фруктов.

106

Мольберты были подвешены на нитях, жена фотографа Хальсмана, стараясь держаться за кадром, поддерживала стул, а помощники выплескивали воду и кошек в тот момент, когда Дали подпрыгивал вверх. Было использовано двадцать восемь пленок, но лишь единственный негатив вышел удачно. На одном из поставленных на мольберты подрамников Дали потом написал тех кошек, что послужили моделями. См. об этом в заметке Феликса Фане: Catalogue de l'exposition. Dali. Cultura de masas. Barcelone, CaixaForum, 2004.

107

Капающий (англ.).

Вероятно, некоторые забыли, что этот ученик Мейсонье был чемпионом по части батальной живописи. Дали описывал это так: «Прежде чем взяться за кисти, он надевал офицерскую форму и набрасывался на холст задуманной громадной композиции, трактуемой со скрупулезной точностью, явно отчасти унаследованной от учителя» (MPC 73). Читая эту фразу, я не могу избавиться от образа Жоржа Матье, облекшегося в одежды самурая, чтобы наброситься «на холст задуманной громадной композиции».

109

Мнение Дали о смысле композиций Пикассо как минимум разделяет Филипп Соллерс, который усматривает в «Гернике» «настоящую семейную сцену». См. «De la virilite consideree comme un des beaux-arts» // Art Press № 50, 1981.

110

По случаю презентации в 1967 г. его большой картины «Лов Тунца» (MPC 73).

111

Эта таблица публиковалась множество раз и в различном оформлении, в частности как приложение к «Дневнику гения».

Pierre Naville, op. cit.

113

Francis Picabia. «Il n'en mourraient pas tous» // Paris-Journal, 23 mai 1924.

Jean Clair. Marcel Duchamp ou le grand fictive. Paris, Galilee, 1975.

115

За недостатком специальных исследований, посвященных взаимоотношениям Марселя Дюшана и Сальвадора Дали, см. статью: Pilar Parcerisas. «Salvador Dali and Marcel Duchamp: a game of chees» // Catalogue Dali. Elective affinities. Barcelone, Sala Verdaguer, Palau Moja, 2004; Estrella de Diego. «„To be a painter“ ou „to be Duchamp“? Dali, Warhol and autobiographical conflict in a media society» // Catalogue de l'exposition Dali. Mass culture. Barcelona, CaixaForum, 2004.

Pierre Guyotat. «Langage du corps» // Artaud, Bataille. Colloque de Cerisy, 1972, 10/18, 1973 // Vivre. Paris, Denoel, 1984; Paris, Folio, 2003.

117

Цит. по: Sarane Alexandrian. Maneewan et Mantak Chia. Le Tao de l'amour retrouve: l'energie sexuelle feminine. Paris, Guy Tredaviel, 1991.

Ian Gibson, op. cit.

119

В статье, посвященной Великому мастурбатору, перепечатанной в Heresies du desir (Seyssel. Champ Vallon, 1985), Ален Роже цитирует Фрейда, который утверждает, что «мастурбатор пытается в своих осознанных фантазмах почувствовать, какие ощущения испытывают как мужчина, так и женщина в воображаемой им ситуации». Можно к этому добавить, что Фрейд в том же тексте «Истерические фантазмы в их связях с бисексуальностью» полагает, что у истериков сексуальные фантазмы являются более ранними, чем подавленные сознательные фантазмы; в том, что касается их содержания, они полностью соответствуют тому удовлетворению, которое типы с извращенными наклонностями реализуют сознательно. Попытка Лорки напоминает поначалу удовлетворение такого типа. Эротические «церемониалы», подобные тем, что впоследствии будет организовывать Дали, полностью облагораживают эту объективацию фантазмов.

См.: Luis Romero, op. cit.

121

Robert Descharnes, Gilles Neret. Salvador Dali, 1946–1989. l'oeuvre peint. T. II. Cologne, Taschen, 1993.

Следуя той же логике, можно считать, что «Акробат» Жаке — скульптура, где рот устремлен к анусу, является одновременно мастурбатором и гермафродитом; его тело и, как можно предположить, органы двояки (что несколько напоминает L'Objet-Dart Марселя Дюшана).

123

Речь идет о встрече с Галой.

124

См. Предисловие к фр. изданию: Salvador Dali.Journal d'un genie adolescent. Monaco, Le Rocher, «Anatolia», 2000.

125

Jean-Louis Gaillemin, op. cit. Оттуда взяты и выдержки из писем.

Jacques de Voragine. La Legende doree. Paris, Gallimard, «Bibliotheque de la Pleiade», 2004.

127

См.: J.-J. Tharrats. Dali et le ballet. 1983. Выдержки из этого издания даны у Рикара Мас Пейнадо (Ricard Mas Peinado, op. cit.).

128

Очаровательный, изысканный, острый (фр.).

129

Наиболее дерзкая демонстрация «гения» Дали приводится в «Дневнике гения», который открывается фразой Фрейда, помещенной в качестве эпиграфа: «Герой тот, кто восстает против отцовской власти и одерживает победу».

130

Дали сообщает о своих беседах с Марселем Дюшаном. Однако прямо перед этим можно прочесть следующее: «Вот почему Марсель Дюшан посвятил остаток жизни набиванию чемоданов чем ни попадя — он мог проявлять вполне осознанный интерес к выделениям в пупке Людовика XVI, поскольку их ценность не сопоставима с аналогичными выделениями в пупке мальчика-лифтера».

131

Felix Fanes. Catalogue de l'exposition Dali. Cultura de masas, op. cit. На этой великолепной выставке были представлены материалы, характеризующие пересечения творчества Дали с массовой культурой. Работа для прессы, моды, рекламы кинематографа служила питательной средой для той части произведений Дали, которую можно охарактеризовать как предвестие поп-арта.

«Новости Дали» (англ.).

«Король газет».

134

Чрезвычайное сообщение: Триумф Дали в «Апофеозе Гомера» (англ.).

135

Вероятно, речь идет о картине «Меланхолическая идиллия атома урана» (прим. перев.).

136

«Воскресенье, 27 ноября» (фр.).

137

Постисторические времена (англ.).

138

Эта и следующая цитаты взяты из текста Бодлера «Художник современной жизни»: Charles Baudelaire. Le Peintre de la vie moderne.

139

Из последующего (лат.).

Ian Hacking, op. cit.

Charles Baudelaire, op. cit. Курсив автора.

142

Ian Hacking, op. cit. Document 2; Tissie. Les Alienes voyageurs (раздел, посвященный случаю Альберта).

143

В вопросе о пересечении взглядов Дали с гностической теорией я опиралась на монографию: Henri-Charles Puech. En quete de la Gnose. Paris, Gallimard, 1978. Это издание было для меня чрезвычайно полезным во время работы над книгой об Энди Уорхоле, мастере видимостей.

Robert Descharnes. Gilles Neret, op. cit.

145

См.: Frederique Joseph-Lowery. «Une rencontre avec Michel Deon de l'Academie francaise» // Lire Dali, op. cit.

146

Из письма Дали к Мишелю Деону. Ibid.

147

См. послесловие Аакона Шевалье (Salvador Dali. Visages caches, op. cit).

148

Фредерика Жозеф-Ловери изучала рукописи Дали и подготовила воспроизведение исходного текста «Тайной жизни Сальвадора Дали» со своим предисловием в издательстве «L'Age d'homme» (Lausanne). Рукописи Дали хранятся в Фонде Галы — Сальвадора Дали. Тексты художника были представлены на выставках дважды: «Дали и книги» / Dali et les livres. Generalitat de Catalunya / Ville de Nomes, 1982; и самая полная версия, снабженная каталогом, — это «Книжная жизнь Дали» / Dali, una vida de libro. Barcelone, 2004. Хочу выразить признательность за замечательный прием организаторам этой выставки — директору Vivenc Altaio, кураторам Даниэлю Жиро-Мираклю и Риккардо. Я хотела бы особо поблагодарить Риккардо Адаса, самым подробным образом ответившего на мои вопросы.

Jacques Lacan, op. cit.